Брайан Бойд

«Бледный огонь» Набокова

Волшебство художественного открытия



CoRpuS

«Бледный огонь» Набокова. Волшебство художественного открытия

Брайан Бойд

Аннотация
Брайан Бойд. «Бледный огонь» Набокова. Волшебство художественного открытия
От переводчика
От автора
Введение
  Открытие
  Прочтение
Часть первая. Тезис: прочтение. Повествование как открытие. …довольно простое решение на «тезисной» стадии…
  1. Предисловие
  2. Поэма
  3. Комментарий
    Примечание к строкам 1–4
    Открытие первое. Кинбот-комментатор
    Открытие второе. Нью-Уай: Кинбот и Шейд
    Открытие третье. Зембля: Кинбот и Чарльз II
    Открытие четвертое. Кинбот и Градус
    Примечание к строке 1000

Уровни накреняются
4. Указатель имен
5. Роман «Бледный огонь»
Поэма и Комментарий
Конфликт и контраст
Часть вторая. Антитезис: пере-прочтение. Поиск утаенного повествования. ...адский лабиринт «антитезисной» стадии... интересные дорожные впечатления...
6. Вторжения реального: Шейд
Потеря, потеря и еще раз потеря
Внешние источники
Внутренние источники: вторжение реальности
Внутренние источники: внимание к реальному
7. Отступления от реального: Кинбот
Происхождение Кинбота
Побег и испуг
Зембля
Месть
Конец Кинбота
8. Задачи: Шейд и Кинбот
Задачи и решения
На грани
Предложенные решения

Кинбот
Шейд
Часть третья. Синтез: пере-перепрочтение. Открытие как повествование. …синтез пронзительного художественного удовольствия…
9. Преображение
Решения и задачи
Vanessa atalanta
Подтверждение
Бабочка Vanessa: задача и ее решение
Точка схождения
Волшебство и логика открытия: искусство, наука, религия
Старый друг
10. От Аппалачии к Зембле: отвергнутая женщина
Не самозваный дух
Зеркальные слова
Дева озера
Выходя из тени орешника
Последовательность в безумии
Флёр
Ирис Ахт
Гарх
Диза
Прочь из сновидения

Каденус и Ванесса
11. «Бледный огонь»: начала и концы
Кто дал вам вашу тему?
Бледный <…> огонь
Бледный свет, тусклый свет, бледный огонь
Ирония вдохновения
0 и 000, 8 и ∞
12. «Поэма в четырех песнях»: знак и замысел
Шейд: «звено-зерно»
Шейд: рифмы и причины
Шейд: красавица в зеркале
Шейд просветленный: боль и обретение
Шейд просветленный: нимфы и зеркала
13. От Зембли к Аппалачии: тема контрапункта
Сводя отголоски воедино
Подтверждение
Вперед к строке 1000, назад к строке 1
Суть контрапункта
Оттеняя детали
Тени своего «я»
Свобода и замысел
Смена тональности
14. Поэма «Бледный огонь», роман «Бледный огонь», «бледный огонь»: спираль размыкается
Спирали, синтезы и решения
Творец и творение

Первостепенные источники
Заключение
Поппер: логика литературоведческого открытия
Кун: парадигмы
Вуд: открытие, смерть и сомнение
Набоков: открытие, сомнение и замысел
Примечания
Введение
Глава 1. Предисловие
Глава 2. Поэма
Глава 3. Комментарий
Глава 4. Указатель имен
Глава 5. Бледный огонь
Глава 6. Вторжения реального
Глава 7. Отступления от реального
Глава 8. Задачи: Шейд и Кинбот
Глава 9. Преображение
Глава 10. От Аппалачии к Зембле: отвергнутая женщина
Глава 11. «Бледный огонь»: начала и концы
Глава 12. «Поэма в четырех песнях»: знак и замысел
Глава 13. От Зембли к Аппалачии: тема контрапункта
Глава 14. Поэма «Бледный огонь», роман «Блед-

ный огонь», «бледный огонь»: спираль размыкается
Заключение
Интерлюдия ко второму русскому изданию
Нарцисс в Зазеркалье: ответ критику
Лазурные отблески: «Бледный огонь» в зеркале заднего вида
Ванесса: сестры Вэйн
Далекая северная страна
Тезис, антитезис, синтез
Тезис: прочтение. A – z (от a до я)
Антитезис: пере-прочтение
Синтез: пере-перепрочтение
«Бледный огонь» Джона Фрэнсиса Шейда: поэма и паттерн
Библиография

Аннотация

Споры вокруг романа Владимира Набокова «Бледный огонь» (1962) начались с момента выхода этой многомерной книги, полной загадок, ложных решений, подтекстов и увлекательной игры с читателем. Брайан Бойд, непревзойденный знаток жизни и творчества писателя, в своем детальном разборе книги приглашает читателя приобщиться к волшебству открытия и обнаружить в «Бледном огне» новое измерение, меняющее взгляд на его содержание и на фигуру самого Набокова.

Второе, исправленное и значительно дополненное издание настоящего исследования, признанного образцом доказательного литературоведения, снабжено обращением автора к русскому читателю.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Брайан Бойд
«Бледный огонь» Набокова. Волшебство художественного открытия

Brian Boyd
Nabokov's *Pale Fire*:
The Magic of Artistic Discovery

Второе русское издание, исправленное и дополненное

Перевод с английского *Станислава Швабрина*

Copyright © 1999 by Brian Boyd
© Stanislav Shvabrin, translation, 2015, 2026
© Д. Черногаев, художественное оформление, макет, 2026
© ООО «Издательство Аст», 2026
Издательство CORPUS ®

От переводчика

Прописная истина: в англо-американском литературном каноне XX века «Бледный огонь» Владимира Набокова занимает особое место. В одних только США роман этот способствовал самоопределению — и, что не менее важно, признанию — целого поколения писателей. Некоторые литературоведы возвели книгу в ранг ярчайших образцов словесного искусства нового толка — как артефакт, подтверждающий тезис о том, что литература не коммуникативный акт, связывающий читателя с автором, но эстетическая деятельность, замкнутая на себе самой. Провозглашенный краеугольным камнем постмодернизма в силу своего сопротивления попыткам рационализировать все, в нем происходящее, «Бледный огонь» в университетских курсах американской литературы прошлого столетия нередко толкуется как не самая добрая шутка над читателями, наивно ожидающими от столь неортодоксального повествования столь же незабываемых откровений. Далеко не всякий преподаватель литературы имеет смелость — да

и желание — останавливать внимание своей аудитории на деталях и проблемах этого романа, словно опасаясь, что это может быть воспринято как неуместное нарушение правил поведения в стенах учебного заведения — своего рода предложение студентам повторить тайный знак, по которому карлисты узнают единомышленников (см. примечание Чарльза Кинбота к строке 286 поэмы «Бледный огонь» Джона Шейда). Набокову, по всей видимости, все-таки не суждено стать писателем хрестоматийным, удовлетворяющим требованиям составителей обзорных курсов и авторов всеохватных монографий, в которых нет места для анализа его писательской манеры, естественно-научных взглядов и метафизики. Этот писатель-индивидуалист по-прежнему формирует личную привилегированную аудиторию, находит способы обратиться к ней напрямую. Результат именно такого диалога представляет собой предлагаемая вниманию читателю книга об одном из самых притягательных, озадачивающих, смешных, горьких и значительных произведений зрелого Набокова.

Опубликованное издательством Принстонского университета в год набоковского столетия исследование Брайана Бойда «“Бледный огонь”

Набокова: волшебство художественного открытия» (Nabokov's *Pale Fire*: The Magic of Artistic Discovery, 1999) остается вызовом академическому глубокомыслию и исследовательской безответственности в деле понимания и интерпретации этого романа. Нет ничего случайного в том, что вскоре после выхода книги в свет Американская библиотечная ассоциация (American Library Association) признала ее «выдающимся наименованием» («outstanding title»), приняв выводы большинства многочисленных откликов и рецензий. Не будет лишним процитировать выдержки из некоторых таких отзывов.

Рональд Ратлифф ощутил свежесть, убедительность и увлекательность работы Бойда, уподобив ее «пиру в жанре литературоведческого детектива» и предвосхитив тем самым одно из самых частых сравнений, на которые читателей наталкивает это исследование[1]. «Волшебство художественного открытия» Бойда было по достоинству оценено учеными, посвятившими свою профессиональную карьеру пониманию Набокова не в русле интерпретационных абстракций, а в контексте уникальности набоковского да-

[1] Примечания: 1

См.: *Ratliff R.* [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Library Journal. 1999. № 17 (124). P. 70.

рования и видения. Так Чарльз Никол пришел к выводу, что «до какой бы степени читатель в конечном счете ни соглашался с интерпретацией Бойда <…>, в его книге так много интересных аспектов, что это делает ее обязательным чтением»[2]. Важность исследования Бойда признавали и слависты, работы которых проложили дорогу «Волшебству художественного открытия». Дональд Бартон Джонсон, рецензент исключительно компетентный не только в силу знания набоковской художественной криптографии, но и благодаря осведомленности о русском контексте набоковского творчества, указывал на универсальную ценность новаторства Бойда: «Это исследование-прорыв обогатит каждое гуманитарное библиотечное собрание»[3]. Барбара Уайли подчеркивала, что «[в] этом оригинальном и провоцирующем исследовании Брайану Бойду удалось трансформировать парадигму “литературной неопределенности” <…> в доступный, стимулирующий и бесконечно привлекательный

[2] Примечания: 2

См.: *Nicol Ch.* [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Nabokov Studies. 2000/2001. № 6. P. 220–223.

[3] Примечания: 3

См.: *Johnson D. B.* [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Choice. 2000. 9 (37). P. 4946.

труд. Вдобавок к этому он представил наиболее убедительное решение романа, ставшего своеобразным тестом на “кажущуюся невозможность прийти к определенному прочтению”, — решение, не исключающее потенциала дальнейших изысканий и дающее свежие стимулы для будущих исследований наиболее проблематичных набоковских текстов»[4]. Подводя итоги своему отзыву, Эрик Найман признавал: «“Бледный огонь” Бойда изменит наш подход к чтению Набокова. <…> Бойд проливает столько света на Набокова, настолько требователен к себе, настолько готов предвосхитить читательские сомнения и возможные интерпретации, что для многих опыт чтения его книги может оказаться одновременно изнурительным, головокружительным и воодушевляющим. Более чем что-либо, “'Бледный огонь' Набокова” — это манифест пристального чтения»[5]. Подтверждая справедливость вывода Наймана, литературовед-американист Ричард Ф. Паттесон также отдал должное эффективно-

[4] Примечания: 4

См.: *Wyllie B.* [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Slavonic and East European Review. 2001. 3 (79). P. 512.

[5] Примечания: 5

Naiman E. [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Slavic Review. 2001. 2 (60). P. 459.

сти исследовательского метода Бойда: «Трудно вообразить более пристальное прочтение литературного текста»[6].

Этот далеко не полный свод откликов на труд Бойда продолжает пополняться новыми отголосками: четверть века спустя книга вызывает на разговор не только коллег-исследователей, но и читателей со всего мира, обсуждающих ее на дискуссионных форумах и в социальных сетях. Примечательно это уже потому, что большинству академических монографий не удается преодолеть тиражный потолок в несколько десятков экземпляров.

Природа литературного перевода как прикладного ремесла парадоксальна: идеальный перевод художественного текста невозможен, но это не может связывать переводчика, обязанного стремиться к созданию варианта художественного текста максимально адекватного оригиналу. Ирония этого парадокса обыгрывается в «Бледном огне», романе, преломившем опыт Набокова-переводчика, жившего в центре схождения русского, английского, французского, немецкого

[6] Примечания: 6

См.: *Patteson R.* [Рец. на: *Boyd B.* Nabokov's «Pale Fire»] // Studies in the Novel. 2002. 3 (34). P. 354.

и итальянского языков и трудившегося над созданием буквальных, с его точки зрения, англоязычных версий «Слова о полку Игореве», «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени». Нет ничего удивительного в том, что ни одна из иноязычных версий набоковского «Бледного огня» — включая и французскую, в работе над которой активное участие принимал сам автор, — не может до конца справиться с задачей ознакомления читателя с нюансами романа во всем совершенстве его оригинала. Если текст «Бледного огня» еще и может быть удовлетворительно отражен иноязычной версией, то его текстура — игривость, юмор, пафос, тщательно продуманная и выверенная полифония контрапунктных перекличек между частями этого удивительного творения — неповторима в отрыве от своего англоязычного воплощения. Настоящий перевод самого значительного исследования «Бледного огня», однако, не состоялся бы без русского перевода романа, выполненного Верой Евсеевной Набоковой (1902–1991) и опубликованного издательством «Ардис» в 1983 году.

На первый взгляд, это педантично-нерифмованное переложение написанной «героическими двустишиями» поэмы далеко отстоит от звучного

оригинала. Отказавшись от услуг входивших в орбиту «Ардиса» бывших советских граждан и понимая, что Иосиф Бродский, упомянутый ею в переписке с издательством в качестве кандидата на этот труд, за него не возьмется, Вера Набокова перевела роман самостоятельно, посвятив этой работе более трех лет[7]. Ее русский язык едва ли покажется современному читателю достаточно идиоматичным — справедливости ради стоит отметить, что, в свою очередь, и восьмидесятилетняя переводчица романа не могла смириться с языком недавних выходцев из-за железного занавеса, засоренным, как ей казалось, вульгарными советизмами. Далеко не все найденные ею эквиваленты современной «Бледному огню» американской академической фразеологии безупречны; наложили на перевод свой отпечаток и неизбывные проблемы с передачей англоязычной терминологии из сферы интимного, столь игриво-нейтральные в оригинале, столь тяжеловесно-прямолинейные в русской передаче. Не удалось ей избежать и некоторых досадных

[7] Примечания: 7

Переписка В. Е. Набоковой по поводу этого перевода с собственниками и редакторами «Ардиса» Карлом и Эллендеей Проффер хранится в Отделе редких книг и документов библиотеки Калифорнийского университета в Санта-Барбаре (США).

несоответствий. Ценность этого перевода романа в другом.

Вера Набокова, как никто другой, была осведомлена о самых сокровенных тайнах произведения своего мужа, и это делает ее перевод уникальным и незаменимым, несмотря на выраженную ею неуверенность в том, что ей «удалось понять и передать всю сложную внутреннюю перекличку мыслей и образов» романа[8]. Сравнение перевода Веры Набоковой с оригиналом через оптику такого пристального прочтения, как настоящее исследование Бойда, показывает, до какой степени она сумела насытить этой осведомленностью разные уровни русскоязычного варианта «Бледного огня», превратив его в превосходное пособие для восприятия и понимания исходного текста. От читателей книги Бойда не ускользнет еще один, весьма существенный, хоть и глубоко личный, аспект ее труда: то, что, при всей кажущейся опрометчивости такого решения, из доступных для перевода произведений мужа она остановила свой выбор именно на «Бледном огне», не могло

[8] Примечания: 8

См. заметку «От переводчицы» в: *Набоков В.* Бледный огонь / Перевод Веры Набоковой. Ann Arbor: Ardis, 1983, а также: *Набоков В.* Бледный огонь / Перевод и прим. Веры Набоковой. Прим. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2022.

не быть продиктовано тем особым вниманием, с которым сам автор рассматривает в этом романе темы посмертного общения и расшифровки тайного сообщения.

❖ ❖ ❖

За помощь в подготовке первого издания выражаю искреннюю признательность И. А. Оленичевой, В. Я. Фету, А. О. Филимонову; второе издание книги не состоялось бы без поддержки и настойчивости А. А. Бабикова и В. М. Горностаевой. Редактору серии «Набоковский корпус» А. А. Бабикову я искренне признателен за внимательное прочтение перевода, исправление ряда недочетов и ошибок, а также приведение его в соответствие со стандартами издательства Corpus.

Станислав Швабрин

От автора

Посвящаю Бронвен
Мы – первооткрыватели; открытие
– это искусство.
Карл Поппер
«Предположения и опровержения»

Благодарю всех тех, кто принял и поддержал различные исходные составляющие настоящего прочтения «Бледного огня» Владимира Набокова, — Криса Акерли, Пола Тюдора, Г. А. Барабтарло, Джона Морриса, Эндрю Хоема и С. Б. Ильина; а также противников этого прочтения — в особенности тех, кто аргументировал свою позицию, — Дэвида Лоджа, Эллен Пайфер и Чарльза Никола; тех, кто написал превосходные работы о «Бледном огне», пусть и фокусируясь на совершенно других аспектах романа, — Роберта Олтера, Ричарда Рорти и Майкла Вуда.

В начале этой книги, чья задача превратить чтение набоковского романа в череду открытий, я хотел бы выразить признательность всем тем, кто своими исследованиями обогатил наше понимание «Бледного огня», — от таких ранних

интерпретаторов романа, как Мэри Маккарти и Кэрол Т. Уильямс, до всех тех киноботианцев, шейдианцев, киноботошейдианцев и антишейдианцев, которые заявили о себе с середины шестидесятых годов и позже: Пэйджу Стэгнеру, Эндрю Филду, Джулии Бэдер, Питеру Рабиновицу, Элвину Б. Кернану, Дональду Бартону Джонсону, Пекке Тамми, Жерару де Врису и многим другим. Такие ученые, как Лиза Заншайн, Омри Ронен и Роберт Дириг, поделились со мной важными идеями и предвосхитили некоторые мои выводы в своих изысканиях. Внимательные читатели частным образом делились со мной информацией, ускользнувшей от ученых и критиков. Так, наблюдение, сделанное Тони Фазио, вызвало к жизни половину одной из глав этой книги.

Крис Акерли, Мэтью Бриллингер, Дональд Бартон Джонсон, Г. А. Барабтарло, Галя Димент, Майкл Вуд и Эндрю Лэнгридж взяли на себя труд прочитать рукопись. Я в долгу перед профессором Барабтарло за его внимание к деталям и одно очень продуктивное предложение, а также перед профессором Вудом — за его твердую и красноречивую контраргументацию. Бет Джиафагна еще раз показала себя идеально внимательным редактором.

Я хочу поблагодарить Дмитрия Набокова за его вклад в интернет-дискуссию о «Бледном огне», в ходе которой он рассказал о том, насколько забавными казались его отцу позиции как кинботианцев, так и шейдианцев; Зорана Кузмановича, редактора журнала «Nabokov Studies» (где были опубликованы ранние версии восьмой и двенадцатой глав), за то, что он продолжал подталкивать меня вперед даже после того, как я отказался от шейдианского прочтения; Дитера Э. Циммера, за внимание к одному особенно важному для меня направлению этого исследования и за его помощь всем тем, кто изучал наследие Набокова-энтомолога, руководствуясь его «Путеводителем по бабочкам и мотылькам Набокова»; Макдональда П. Джексона, который торопил меня поскорее закончить эту книгу; Бронвен Николсон, более чем кого-либо, — за ее критику, предложения, выдержку, помощь и многое другое; и, наконец, Владимира Набокова за саму возможность найти так много восхитительных объяснений тому, что в действительности происходит в романе. Как бы мне хотелось, чтобы он смог прочитать это, приуроченное к его столетию, приношение.

Введение

«Бледный огонь» Владимира Набокова приглашает читателя совершить открытие и делает это так, как ни один другой роман, в силу чего и поражает гораздо сильнее, чем какая-либо другая книга. Обратите внимание, как перехватывает дыхание у Мэри Маккарти, автора знаменитого, часто приводимого высказывания: «“Бледный огонь” — это черт из табакерки, драгоценность Фаберже, заводная игрушка, шахматная задача, адская машина, западня для критиков, игра в кошки-мышки, набор “Сделай сам”. <…> Это набоковский кентавр, полупоэма, полупроза, это пучинный Черномор, это творение чистой красоты, исполненное симметрии, странности, оригинальности и нравственной правды»[1]. Поскольку «Бледный огонь» приглашает совершить открытие, он подталкивает и к тому, чтобы мнения читателей разошлись по поводу результатов этого открытия. Лучший набоковский роман оказывается образцом литературной неопределенности, он словно испытывает нас кажущейся невозможностью однозначного про-

чтения[2].

Все это как нельзя лучше подходит нашему запутанному времени, когда «прогрессивные» мыслители предлагают в качестве универсальной истины постулат о том, что истины как таковой не существует, а есть лишь ее частные воплощения. Само представление о трудном пути к истине многим постмодернистам кажется устаревшим — до тех пор, пока кому-нибудь из них не потребуется, скажем, новейшее лекарство, полученное именно в результате такой борьбы за истину[3]. Сейчас, когда с особым скепсисом воспринимается возможность *художественного* открытия как такового — и в сфере литературы, и в сфере литературоведения, — мне особенно хотелось бы настоять на том, что писатель и читатель могут еще открыть для себя новые способы письма и чтения и что эти открытия сродни процессам, ведущим к научным открытиям[4].

Открытие

Вся жизнь Набокова — натуралиста, филолога, художника, человека — была отмечена страстью к открытию. Наследие его, как энтомолога, невелико по объему: в сороковые годы он смог оторвать от преподавания и творчества всего несколько лет для лабораторных занятий, итоги которых были по достоинству оценены специалистами лишь полвека спустя[5]. И все-таки ничто не манило Набокова сильнее чар микроскопа и запутанных загадок естества, как мог бы выразиться он сам в своем первооткрывательском пылу[6]. Но и другие его занятия были в той же мере полны для него неотразимой притягательности открытия, будь то литературоведческое исследование, за которое он взялся в ходе подготовки перевода «Евгения Онегина» в пятидесятые годы, будь то не ослабевавший на протяжении шестидесяти лет накал литературного новаторства, будь то не прекращавшиеся всю жизнь попытки найти наше место во «вселенной, объятой сознанием»[7].

Совершенствуясь как романист, Набоков находил всё новые способы побуждать читателей к открытию, причем на том же разнообразии

уровней, с которым он сам сталкивался в жизни. И все же нигде ему не удалось это лучше, чем в «Бледном огне», вызывающем в сознании творчески мыслящего читателя цепную реакцию взрывчатых открытий, которые обретают всё большую взрывную силу с каждым новым чтением романа.

Говоря о своих находках (или тем, что казалось ей таковыми) в «Бледном огне», Мэри Маккарти в конце своего предисловия к роману провозглашает его «одним из величайших произведений искусства» двадцатого столетия. Самые взыскательные читатели Набокова соглашаются с этим, с радостью выделяя «Бледный огонь» как наивысшее достижение писателя. Все оказывается гораздо сложнее, когда им приходится не оценивать, а интерпретировать это произведение. В то время как вокруг «Лолиты» то и дело вспыхивают споры о нравственности, в которых особым рвением отличаются те, кто роман не читал, вокруг «Бледного огня» год за годом с новой силой разгорается пожар критических разногласий среди тех, кто книгу не только читал, но и не раз перечитал.

Перечитыватели, как правило, принимают в отношении интерпретации романа одну из четырех

точек зрения, три из которых сформировались почти сразу после того, как «Бледный огонь» был опубликован в 1962 году, а четвертая, — чьи сторонники призывают забыть о первой, но только для того, чтобы осознать, что вторая и третья находятся в изначально неразрешимом противоречии, — известна на протяжении по меньшей мере двух десятилетий[8]. Именно в силу того, что споры между сторонниками этих точек зрения не стихают, «Бледный огонь» часто воспринимается, по словам Джона Берта Фостера-младшего, как «шедевр становящегося на ноги постмодернизма. Так, Матей Калинеску утверждает, что роман поспособствовал процессу, в результате которого термин “постмодернизм” покинул свою изначальную, узкоамериканскую сферу употребления и приобрел то международное значение, которое закреплено за ним сейчас»[9].

Не так давно споры сторонников этих точек зрения выплеснулись в интернет[10] словно извержение вулкана, и, как подобает самому непреклонному поборнику одной них, я тоже изверг немного лавы. Выступив в очередной раз с обоснованием моей позиции, я привел старые доказательства, которые однажды уже снискали себе многочисленных сторонников, присовоку-

пил новые, которые поколебали уверенность некоторых моих противников, — и тут ко мне обратились с просьбой выступить в печати с обоснованием моего прочтения «Бледного огня». Перечитывая этот роман, я обнаружил как в нем самом, так и в споре вокруг него несколько дразнящих воображение деталей, которые заставили меня пересмотреть мою позицию и привели к радикально новому прочтению, которого на тот момент не предвидел никто. Опровергая представление о романе как о «квинтэссенции» постмодернизма, эта новая интерпретация в корне противоречит всем остальным и в то же время объясняет их привлекательность и частичную правоту.

«“Бледный огонь” Набокова: волшебство художественного открытия» подводит к этой интерпретации через серию открытий — сперва тех, что Набоков предлагает сделать читателю, познакомившемуся с романом впервые; затем менее очевидных — для того, кто принимается за роман во второй раз[11]; и наконец, самых трудных и невероятных, предназначенных тому, кто готов шагнуть в своем воображении дальше всех.

Как исследователь голубянок, Набоков столкнулся с головокружительными трудностями,

стоящими на пути понимания взаимоотношений и эволюции этого чрезвычайно сложного семейства бабочек. Именно эти трудности он имел в виду, когда в интервью, данном через два месяца после публикации «Бледного огня», заявил: «Вы можете подходить все ближе и ближе к так называемой “реальности”, но вам никогда не удастся подойти к ней достаточно близко, поскольку “реальность” это бесконечная череда ступенек, уровней восприятия, двойных донышек, и посему она неисчерпаема, недосягаема»[12]. Одно из величайших достижений Набокова как писателя — способность увлекать читателей на путь постепенного открытия все возрастающей сложности мира его романов, способность соблазнить читателей — как тайна окружающего мира соблазняла его самого — возможностью взойти все выше и выше по бесконечной лестнице. Концентрируясь на психологии открытия, Набоков научился создавать произведения, которые были, с одной стороны, непосредственно доступны для понимания, а с другой — тут же приглашали проверить их глубину. Оставаясь бесконечно глубокой, такая литература никогда не обременяет читателя на самых первых порах, подобно «Поминкам по Финнегану» Джойса или

даже некоторым частям его же «Улисса», никогда не сталкивает читателя с утонченной сложностью ради себя самой или за счет персонажа или жизни, как это происходит в романе «Жизнь: способ употребления» Жоржа Перека.

Фрэнк Кермоуд назвал «Бледный огонь» «одним из самых сложных романов из когда-либо написанных»[13]. Это так, но еще более соответствующим опыту чтения романа представляется замечание Джона Барта: «“Бледный огонь” — это радость». Эта радость нарастает со временем и требует усилий, которые шаг за шагом позволяют нам приблизиться к скрытым сюрпризам романа и даже к вероятности того, что сюрпризы, которые скрывает роман, поджидают нас и в окружающем мире. То прочтение «Бледного огня», которое предлагаю я, подсказывает способ прочтения всего Набокова, способ противоположный распространенному мнению о Набокове как об ироничном писателе, нанизывающем на элегантную рапиру своей прозы все, что он не любит в жизни, как о художнике, который щеголяет своей изощренностью, как об утонченном стилисте, которому на самом деле нечего сказать. Набоков ироничен, но его высочайшая ирония состоит в том, что люди оказываются

неспособными оценить удивительные сокровища бытия. Да, действительно, он художник, который в какой-то мере щеголяет изощренностью своих произведений, но только для того, чтобы оставить в них как можно больше тайн, подобно самой жизни, таящей в себе бесконечные сюрпризы. С необычайным тщанием он оттачивает свой стиль, но делает он это, дабы изведать небывалые глубины переживания и мысли. В отличие от писателей склада Томаса Манна или Роберта Музиля, его быстро утомляют всякого рода «идеи», но когда-нибудь вполне может случиться так, что Набокова признают одним из самых философичных романистов.

Подзаголовок этой книги — «Волшебство художественного открытия» — подразумевает и восхищение открытием, ожидающим нас на страницах «Бледного огня», и те художественные открытия, которые должен был сделать сам Набоков, чтобы позволить нам открыть для себя как можно больше, и путь, которым идет критическая мысль, вдохновленная романом, и, наконец, объяснение самой природы открытия, которое Карл Поппер выдвинул в работе «Логика и рост научного знания» (1934) и которому он оставался верен до конца своих дней[14].

Не так давно Брайан Маги пришел к выводу, что идеи Поппера «являются радикальными, революционными, с исторической точки зрения, и эпическими в своем потенциале»[15]. Маги суммирует эти идеи Поппера так:

> Вся философия и вся наука, предполагающие поиск определенности, – поиск, который господствовал над западной мыслью от Декарта до Рассела, – должны быть отброшены, поскольку мы не можем и никогда не сможем узнать (в общепринятом значении этого слова) истину, являющуюся предметом любой из наших наук. Все наше научное знание было и всегда будет подверженным ошибкам и требующим корректировки. Оно прирастает, вопреки устоявшемуся столетиями представлению, не посредством вечного добавления новых определенностей к сумме уже известных, но посредством отбрасывания существующих теорий в пользу лучших, то есть прежде всего таких, которые больше объясняют или порождают более точные прогнозы. Мы должны ожидать, что и этим, лучшим,

теориям в один прекрасный день придут на смену еще более превосходные теории, и процессу этому не будет конца. То, что мы называем нашим знанием, может быть только теориями; наши теории суть продукты нашего ума; мы вольны изобретать какие угодно теории, но, прежде чем любая из этих теорий может быть воспринята как знание, следует доказать, что такая теория предпочтительнее той или иной теории или теориям, которым она придет на смену после того, как мы примем ее. Эта предпочтительность может быть выявлена только посредством серьезных испытаний, и хотя испытания не могут установить истинность теории, они могут установить ее ложность – или по меньшей мере выявить ее недостатки. Таким образом, хотя у нас никогда не будет оснований для веры в истинность некой теории, мы можем получить наиубедительнейшие основания для предпочтения одной теории другой. А посему рациональным является поведение, основанное на выборе, который исходит из «знания о лучшем», но в то же самое

время предполагающее продолжение поисков еще более совершенного. Так что, если мы хотим прогресса, мы должны не отстаивать во что бы то ни стало существующие теории, но и приветствовать их критику, позволяя нашим теориям гибнуть за нас, а не наоборот[16].

Мысль последнего времени стремится отбросить эпистемологический «фундаментализм» — допущение, согласно которому то, что представляется нам знанием, обязательно имеет под собой надежное основание или опирается на чей-либо авторитет. Предлагая то, что он называет «не-авторитарной теорией познания»[17], Поппер показывает, что мы должны отвергнуть любые притязания на достижение истины каким-то определенным путем, — будь то путь традиции, интуиции, разума, наблюдений, эксперимента или чего-то еще, — и мы тем не менее все-таки можем объяснить скачкообразный рост условного человеческого знания[18]. В отличие от Дерриды или Рорти, Поппер отказывается от оснований для поиска истины, не отказываясь от самой возможности поиска истины[19].

Подобно Набокову, Поппер подчеркивает, что

путь открытий бесконечен, но прямой дороги к открытию нет. Оказываясь в затруднении, мы находим решения, которые, в свою очередь, сравниваем с альтернативами, их логичностью, их последствиями, их объясняющей способностью. В «Бледном огне» Набоков создает целую череду затруднений, затруднений внутри затруднений и затруднений, которые накладываются друг на друга. История критического восприятия «Бледного огня» как раз и оказывается судорожными попытками разрешения тех глубоких затруднений, возникновения которых Поппер или Набоков ожидают от столкновения человека с многообразием мира или от столкновения читателя с многогранностью литературного произведения.

Оценивая достижения попперианской философии научного познания и выведенной из нее политической философии, Маги провозглашает Поппера «выдающимся мыслителем двадцатого столетия»[20]. Тем не менее он указывает на то, что Поппер оставляет без внимания некоторые значительные области: «То, что наиболее важно для нас, то, что Кант (равно как и Витгенштейн в своем “Трактате”) видел укорененным в мире непознаваемого — смысл жизни, смысл смерти,

нравственные ценности, смысл искусства, — всего этого Поппер или не касался вообще, или касался совсем немного»[21]. Это, однако, те вопросы, которыми больше всего интересуется Набоков. Как ученый, которого не удовлетворяют устаревшие ответы, устаревшие приблизительные описания и объяснения, он знает, что современная наука открыла целые миры внутри миров — то, что Джон Шейд называет «…системой клеток, сцепленных внутри / Клеток, сцепленных внутри клеток, сцепленных / Внутри единого стебля, единой темы».

Шейд полагает, что за бесконечной сложностью всего того, что мы можем открыть, кроется «другое, другое, другое» — «а точнее сказать я не вправе»[22]. В своей поэме «Бледный огонь» Шейд приходит к выводу: «не текст, а именно текстура», — он может выразить истину, которая видится ему за вещами, только через их взаимоотношения, а не напрямую. Сходным образом, посредством взаимоотношений между частями романа «Бледный огонь» Набоков позволяет своим читателям найти то, о чем точнее сказать он не вправе; позволяет им подходить все ближе и ближе к «другому», кроющемуся за миром его произведения и являющемуся отражением

чего-то еще более «другого», чего-то воистину удивительного, того, что прячется за жизнью и смертью по воле таинственной щедрости, которая каким-то образом оказывается спрятанной еще дальше и глубже.

Прочтение

Представляя свой курс «Шедевры европейской литературы» студентам Корнеллского университета, Набоков предупреждал: «Как это ни странно, *прочитать* книгу нельзя: ее можно только *пере*читать. Хороший читатель, выдающийся читатель, активный и творческий читатель это пере-читыватель»[23]. По всей видимости, Набоков хотел, чтобы его собственные читатели были активными и творчески мыслящими. И все-таки: что он думал о нас, чего от нас ожидал? В тринадцатой главе «Других берегов», написанной всего за несколько месяцев до того, как он прочитал ту самую корнеллскую лекцию, Набоков описывает шахматные задачи, которые он часто составлял в течение двадцати лет эмигрантской жизни в Европе:

> Дело в том, что соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба

ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества "иллюзорных решений", – всяких обманчиво сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт[24].

В англоязычном варианте автобиографии — «Speak, Memory» («Говори, память») — Набоков утверждает, что «в произведениях писательского искусства борьба ведется… между романистом и миром» («between the author and the world»), но когда журналист процитировал ему эти слова, Набоков ответил: «Насколько я помню, я сказал "между романистом и читателем", а не миром»[25], — именно это он, судя по всему, и подразумевал.

Для иных само уподобление отношений автора и читателя отношениям шахматного композитора и разгадчика резюмирует то, что отпугивает их от Набокова — его желание видеть в читателе антагониста, которого надо перемудрить и убедить

в собственном превосходстве. Игра в шахматы действительно предполагает, что один игрок должен превзойти другого, но шахматная задача весьма отлична в этом отношении, и недаром Набокова всегда больше интересовало искусство составления шахматной задачи, чем состязательность шахматной партии. Несмотря на всю свою неприступность, хорошая задача должна содержать в себе простую разгадку, иначе композитор не достиг цели. Именно в силу этой неприступности удачливые разгадчики наслаждаются сознанием того, что воображение и ум помогли им отбросить ложные решения и все-таки найти истинное. Отношения между шахматным композитором и разгадчиком строятся на щедрости: составитель приглашает разгадчика испытать ощущение творческого равенства настолько полно, насколько это позволяет различие между их ролями.

Ключом к миру Набоков считает приглашение, с которым мир обращается к нам, призывая нас разделить то творческое начало, которое мы в нем находим. Этот принцип приглашения Набоков делает ключевым для своего творчества. В исследовании читательского восприятия литературы (исследование это начинается и

кончается «Бледным огнем»), Питер Рабиновиц высказывает следующее соображение: «Может показаться, что Набоков получает какое-то садистское удовлетворение от сознания того, что его авторская аудитория (то есть та гипотетическая аудитория, для которой пишет автор. — *Б. Б.*) находится на гораздо более высоком интеллектуальном уровне, чем уровень его действительных читателей. Вполне возможно и то, что на самом деле Набоков пишет для авторской аудитории, которая достаточно близка к его действительным читателям, но с целью заставить свою аудиторию испытать ощущение интеллектуальной несостоятельности»[26].

Эта гипотеза представляется диаметрально противоположной истине. Набоков полагает, что мир сам по себе находится на «гораздо более высоком интеллектуальном уровне», чем все мы. Как ученый, знакомый с восторгом естественно-научного открытия, он также понимает, что каждое новое открытие немедленно выявляет то, что требует объяснения. Наука, настаивает он, не только не разрешает тайну мира, но, по сути, каждого из нас она превратила в «триллион тайн»[27]. Тем не менее Набоков считает, что есть что-то фантастически щедрое, даже увлекатель-

но игривое в том факте, что мир гораздо более сложен, дремуч и обманчив, чем кажется, что он предоставляет столь неисчерпаемый материал для исследования.

Проработав несколько лет в лаборатории Гарвардского музея сравнительной зоологии, Набоков чуть было не принялся за амбициозный трактат о мимикрии[28], которая, как он считал, зачастую демонстрирует художественное совершенство и остроумие, избыточные по отношению ко всем возможным преимуществам, необходимым организму в его борьбе за выживание, и «словно придумано забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека»[29]. Набоков подозревает, что природа вообще утаивает от нас так много именно для того, чтобы нам всегда было что искать. Вторя Фрэнсису Бэкону, первому современному философу науки, он пишет в «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных»): «Слава Господня в том, чтобы скрыть, а человечья — сыскать»[30]. Набоков чувствует, что неисчерпаемость мира нигде так не щедра, как в предоставлении бесконечных возможностей для радости открытия. В своем творчестве он пытается найти этому эквивалент, приглашая нас узнавать все больше и больше и о нашем мире, и

о мире литературы, и о мире того или иного его произведения, чтобы мы стали, насколько это возможно, со-творцами одного из его миниатюрных миров, решая художественные задачи, этим миром поставленные.

Набокова всегда отличала страсть к свободе, однако выше свободы политической он ставил свободу метафизическую, стремясь отыскать возможность для человеческой свободы ускользнуть из восхитительно просторной, но все же нерушимой тюрьмы времени, личности и смертности. В начале той же тринадцатой главы «Других берегов», которая заканчивается шахматной задачей, он пишет:

> Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я придумал, что бывшая столь популярной в России гегелевская триада, в сущности, выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени. Завои следуют один за другим, и каждый синтез представляет собой тезис следующей

тройственной серии. Возьмем простейшую спираль, т. е. такую, которая состоит из трех загибов, или дуг. Назовем тезисом первую дугу, с которой спираль начинается в некоем центре. Антитезисом будет тогда дуга покрупнее, которая противополагается первой, продолжая ее; синтезом же будет та, еще более крупная, дуга, которая продолжает предыдущую, заворачиваясь вдоль наружной стороны первого загиба[31].

Спираль эта пронизывает всю набоковскую метафизику и его искусство. Метафизическое развитие этого образа намечено в последней главе «Говори, память»:

> <…> каждое измерение подразумевает среду, в которой оно может действовать, и если при спиральном развертывании вещей пространство искривляется во что-то, что сродни времени, а время, в свою очередь, искривляется во что-то, что сродни мысли, то, несомненно, возникает другое измерение, – быть может, некое особое Пространство, не прежнее, как мы надеемся, если только спирали снова не

превращаются в порочные круги[32].

Эстетическое развитие образа спирали более подробно дано в концовке предыдущей главы «Говори, память»:

> Мне вспоминается одна определенная задача, над которой я работал два-три месяца. Настала наконец та ночь, когда мне удалось воспроизвести ту особенную тему, над которой я бился. Моей задачей мог насладиться очень опытный разгадчик. Неизощренный мог бы совершенно не заметить ее пуанты и открыть довольно простое решение на «тезисной» стадии, минуя упоительные мучения, подготовленные для разгадчика изощренного. Последний поддался бы обаянию иллюзорного узора игры, основанной на модном «передовом» решении (подвергавшем белого короля шаху), которое составитель очень тщательно подложил разгадчику (один-единственный скромный ход едва заметной пешки уничтожал это решение совершенно). Прошедший через адский лабиринт «антитезисной» стадии и вышедший из него сверхизощ-

ренным, разгадчик доходил до простого ключевого хода (слон на c^2), словно сумасбродный шатун, который добирался от Олбани до Нью-Йорка через Ванкувер, Евразию и Азорские острова. Интересные дорожные впечатления (странные пейзажи, гонги, тигры, экзотические обычаи, троекратный обход женихом и невестой священного огня в земляной жаровне) с лихвой бы воздали путешественнику за досадный обман, и после этого находка простого ключевого хода наградила бы его синтезом пронзительного художественного удовольствия.

Задача эта — не просто развернутая метафора, но самая настоящая шахматная головоломка: на следующей странице Набоков дает как позиции фигур на доске, так и ключ — задача эта не раз становилась объектом чисто шахматного анализа[33]. И все же, принимая во внимание предложенное Набоковым уподобление шахмат литературному творчеству, мы понимаем, что он хочет, чтобы мы увидели в этой исключительно удачной шахматной задаче аналогию с целями его наиболее совершенных творений[34]. В своих

произведениях он предлагает всем читателям прямое, доступное прочтение, требующее тем не менее определенной изобретательности воображения, чтобы прийти к «довольно простому решению на “тезисной” стадии», точно так же как сама жизнь ставит обывателя в трудные ситуации и воздает ему по заслугам за поиски выхода из них. К искушенным читателям Набоков предъявляет куда более строгие требования, обрекая их на «упоительные мучения» «адского лабиринта “антитезисной” стадии», отправляя их в неожиданное путешествие «вокруг света» своего произведения или загадки, (что само по себе уже «воздаяние с лихвой»), пока они не достигнут всеразрешающего «синтеза пронзительного художественного удовольствия», подобно тому как сама жизнь бросает пытливому уму вызов к состязанию, главный приз которого — разгадка ее тайн и смысла, а дополнительный — радость открытия.

Как отмечает Мартин Эмис, о чем бы Набоков ни писал, «у него всегда находится занимательная история, самые что ни на есть убедительные персонажи, сильная повествовательная линия и яркая, искрящаяся юмором проза… Самые обычные вещи он умеет делать лучше, чем кто-либо»[35].

В отличие от многих модернистов, Набоков потчует нас яркими персонажами и сюжетными линиями, вовлекающими в свое развитие любовь и смерть, — эти неотъемлемые атрибуты жизни и литературы, — в их необычайно драматических и красочных обличьях. Даже на этом уровне он, разумеется, призывает нас активно задействовать наше воображение: узнать за маской истинное лицо преследователя Гумберта Гумберта и намеченной им жертвы; ощутить интуитивную связь между Кинботом и Чарльзом II; заметить истинную родственную связь между Ваном и Адой. Встраивая в свои произведения загадки, которые мы можем разрешить в ходе первого прочтения даже на сюжетном уровне, Набоков дает нам возможность пригубить восторг открытия, но при этом оставляет так много ускользающего, нераспробованного, что нам хочется вернуться за добавкой. Точно так же, как он последовательно превращает «неизощренного» разгадчика своей шахматной задачи в разгадчика «сверхизощренного», Набоков превращает нас в тех сверхизощренных читателей, которыми — как он знает — мы можем стать.

С этой точки зрения метод Набокова в корне отличается от метода Джойса. Для Джойса те-

ма и стиль, подходящий для этой темы, были всем, — и к дьяволу читателя. Радикальный поиск Джойсом подходящей формы открыл невиданные прежде возможности прозы, нашедшие выражение в беспрецедентном разнообразии внутренних монологов его героев, в широте и точности его реализма, в неисчерпаемости его изобретательности, в стилистическом диапазоне — от языка газетных заголовков и журналистской риторики главы «Эол» до лирического наукообразия главы «Итака» в «Улиссе» или сновидческого палимпсеста «Поминок по Финнегану». Для большинства читателей, однако, все это оборачивается ощущением избыточности даже в «Улиссе» («Неотменимая модальность зримого. Хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза»[9]), не говоря уже о полуночном сонном лепете «Поминок по Финнегану». Творя для профессоров литературоведения, которых он хотел обеспечить работой на тысячу лет вперед или для идеального читателя с идеальной бессонницей, Джойс не поступается ни густотой своих дублинских наблюдений, ни переполненностью сознания Стивена, ни фактической статикой

[9] Примечания: 9

Первые две фразы третьей главы «Улисса». Перевод В. Хинкиса и С. Хоружего.

своего сюжета, ни деталями, которые будут объяснены только сотни страниц спустя.

Набоков, напротив, творит, принимая во внимание кругозор и способности своих читателей, которых он считает — при всем уважении к Рабиновицу — «самыми многообразными и одаренными в мире»[36]. Набоков управляет повествованием и стилем динамично, и, хотя местами у читателя возникают затруднения, автор всегда позволяет нам обойти их и насладиться полетом воображения, который мы *можем* совершить. Даже словарь Набокова функционирует именно так. В своем английском он не может достичь джойсовского изобилия, но время от времени в его тексте попадаются диковинки: «versipel», «kinbote», «lemniscate», «lansquenet», «stillicide», «luciola» — вот примеры лексических препятствий, на которые читатель может натолкнуться в «Бледном огне». Эти диковинки заставляют нас тянуться за самым толстым из наших словарей, который высвободит взрывную силу удивления, кроющуюся в каждом из этих слов. Набоков разрежает свои задачи и варьирует их сложность таким образом, чтобы мы могли извлечь из них достаточно информации и при этом не потеряли скорости чтения, чтобы мы были в состоянии

узнать достаточно для того, чтобы захотеть продвинуться дальше; и в то же время делает так, чтобы мы даже не догадывались о более глубоких затруднениях до тех пор, пока не стали приобретать навыки разгадчиков-экспертов.

Ни один из романов Набокова не напоминает шахматную задачу больше, чем «Бледный огонь»[37]. Первое прочтение романа знакомит нас с его, так сказать, «тезисной» стадией, на которой Набоков, рассказывая «занимательную историю», загадывает такие загадки, какие нам предстоит разгадать в ходе чтения, причем каждый из нас может это сделать по-своему, следуя своему индивидуальному темпу[38]. Перечитав роман и обзаведясь полнотой знания, мы вступаем в «антитезисную» фазу, где новые проблемы возникают тогда, когда мы пытаемся пойти на звук того или иного отголоска или объяснить себе роль, которую играет определенная часть целого. Если некоторые загадки разгадываются, как только мы замечаем их, то иные оказывают нам сопротивление. Некоторые кажутся изолированными, но многие представляются связанными друг с другом посредством ускользающих узоров, которые мы стремимся проследить и объяснить, видя в них обещание какого-то нового, еще более

важного, смысла. Мы делаем открытия быстро, но с каждой новой находкой либо обнаруживаем, что открыть предстоит еще очень многое, либо уже сделанные нами открытия начинают терять свою значительность, намекая на то, что впереди нас ожидает что-то более значительное. Неожиданно мы нащупываем ключевой ход, мы вступаем в фазу «синтеза», мы находим решение, которое преображает весь роман и его вселенную, и открытия начинают следовать одно за другим. Но даже после этого остается место волшебству и тайне, которые еще не исчерпали себя.

Несколько слов о моем методе. Я привожу длинные цитаты из «Бледного огня», нередко возвращаясь к одним и тем же отрывкам по нескольку раз. Подход этот должен быть истолкован не как оскорбление читательского интеллекта, а как желание отдать должное интеллекту Набокова. Любой из фрагментов романа может быть понят с первого прочтения, в своем локальном контексте; многие, однако, таят в себе неожиданные открытия для пере-читывателя или пере-пере-читывателя. Отчасти для того, чтобы показать самодостаточность таких фрагментов, отчасти для того, чтобы продемонстрировать, что они не искажены своей оторванностью от контекста,

вне которого они цитируются, и отчасти для того, чтобы подчеркнуть иронические мутации их смыслового потенциала в процессе перехода от чтения к перечитыванию и пере-перечитыванию, — но прежде всего для того, чтобы не растерять все необходимые намеки и чтобы высветить все неожиданности, прячущиеся под вполне обыденно выглядящими поверхностями, — я возвращаюсь к определенным цитатам так же, как и читатели возвращаются к ним в ходе своих восходящих прочтений «Бледного огня», каждый раз подходя к роману с новым пониманием его загадок и перспектив.

Часть первая
Тезис: прочтение
Повествование как открытие
…довольно простое решение на «тезисной» стадии…

1. *Предисловие*

Если вы еще не читали «Бледный огонь», прочтите, прежде чем идти дальше. Даже если вы не сможете отпереть все потайные двери романа, не стоит жертвовать удовольствием от собственных находок ради того, чтобы они предстали перед вами на этих страницах.

«Бледный огонь» состоит из четырех частей: Предисловия, под которым стоит подпись Чарльза Кинбота; поэмы Джона Шейда «Бледный огонь»; построчного Комментария к поэме и Указателя имен, составленных все тем же Кинботом[1]. Одна из шуток этого очень смешного романа состоит в том, что в тот момент, когда мы доходим до конца Предисловия, мы не знаем, куда нам идти дальше. Давайте все же начнем сначала и посмотрим, как Набоков готовит нас к предстоящим открытиям. Кинбот начинает со сдержанного описания поэмы, которую он впервые предлагает вниманию публики в издании, оснащенном его примечаниями: «Написанная героической строфой поэма “Бледный огонь” — девятьсот девяносто девять строк, разделенных

на четыре песни, — сочинена Джоном Фрэнсисом Шейдом (род. 5 июля 1898 г., ум. 21 июля 1959 г.) в течение последних двадцати дней его жизни, в собственном его доме в Нью-Уае, в штате Аппалачия, США». Что может быть взвешенней и суше, чем это академическое самоустранение, по сравнению с таким началом: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя».

И тем не менее шутки уже начались, причем еще до игривого превращения некоего городка на севере штата Нью-Йорк в «Нью-Уай, в штате Аппалачия». Однажды мне довелось вести аспирантское занятие по «Бледному огню», на котором, помимо способных молодых ученых, присутствовал недавно ушедший на пенсию заведующий нашей кафедрой английской литературы. В тот момент, когда я начал описывать книгу как состоящую, во-первых, из «написанной героической строфой поэмы» в «девятьсот девяносто девять строк», его седая голова недоуменно откинулась назад. В отличие от аспирантов, от него не ускользнула вся абсурдность первой строки романа, как если бы я сказал, что в семье было девять детей, и все — двойняшки[10].

---

[10] Примечания: 10

В оригинале «Бледный огонь» характеризуется как поэма, написанная «героическими двустишиями» (*англ.* heroic couplets). — *Прим. перев.*

Второй абзац Предисловия продолжается в том же, казалось бы, бесстрастном литературоведческом тоне, но его пульс вскоре становится учащенным: «Короткая (166) строк Песнь Первая, со всеми ее забавными птицами и паргелиями[11], занимает тринадцать карточек. Ваша любимая Песнь Вторая, а также Песнь Третья, этот поразительный tour de force, одинаковы по длине (334 строки)…» «Ваша любимая»? Да мы ведь едва открыли книгу! Не абсурдное ли это занятие предугадывать и предопределять читательский вкус? И эта неожиданная фамильярность, не разрушает ли она мгновенно весь безличный декорум Предисловия? Да что это за комментатор такой?

Третий абзац возвращается к последовательной экспозиции: «Будучи человеком методичным, Джон Шейд обычно к полуночи переписывал очередную порцию завершенных строк, но даже

---

[11] Примечания: 11

«Паргелиями»? Согласно Второму (особо ценимому Набоковым) изданию Уэбстеровского словаря (1934), паргелий (parhelion) — это «ложное солнце, любое из нескольких ярких пятен, нередко радужных, видимых на паргелическом круге, огибающем небо на высоте солнца параллельно горизонту. Довольно часто можно одновременно наблюдать несколько симметрично расположенных паргелиев. Паргелии вызваны теми же причинами, что и гало, и могут считаться их наиболее интенсивными формами». Перед нами первое приглашение к открытию, наш первый «бледный огонь».

если он иной раз, как я подозреваю, и переписывал их позднее заново, то помечал карточку (или карточки) не днем окончательной правки, а датой исправленного черновика или первого чистового экземпляра. Я хочу сказать, что он сохранял фактическую дату написания в предпочтение вариантам правки. Прямо напротив моей нынешней квартиры находится очень громкий увеселительный парк». К этому моменту от академической взвешенности не осталось и следа: слова Кинбота «я хочу сказать» — первое предвестие его смятения; прежде чем он срывается в нетерпеливую раздраженность своей жалобы на шум, вдвойне комичной и странной на фоне предыдущего предложения. Именно здесь сохранился момент подлинного безоглядного Кинботова сочинительства, не контролируемого никаким зрелым размышлением.

Следующее предложение возвращается к сдержанной академической дистанцированности («В результате мы располагаем полным календарем его работы»), но мы уже готовы к следующему проявлению неуравновешенности, следующему выверту хаоса. Сначала, однако, Кинбот поднимает ставки нашего любопытства немного по-другому:

> В нем (заключительном отрывке Песни Четвертой. – *Б. Б.*) нет ни единой неполной строки, ни одного сомнительного прочтения. Этого факта достаточно, чтобы показать, что обвинения, выдвинутые (24 июня 1959 г.) в газетном интервью одним из наших самозваных шейдистов – утверждавшим, никогда не видав рукописи поэмы, что она «состоит из разрозненных набросков, из которых ни один не представляет точного текста», – есть злостная выдумка тех, кто желал бы не столько пожалеть о том, в каком состоянии работа великого поэта была прервана смертью, сколько подвергнуть хуле компетенцию, а может быть, и честность нынешнего редактора и комментатора (19).

Мы уже слышали взрыв негодования Кинбота. Да может ли он быть компетентным комментатором?

Интрига вокруг рукописи усложняется, когда Кинбот упоминает «профессора Хёрли и его клику» как своих антагонистов, настаивая на законченности поэмы:

> Для [Шейда] Третья песнь была предпоследней, и я лично слышал, как он говорил об этом во время прогулки на закате, когда, как бы думая вслух, он делал смотр трудам минувшего дня и жестикулировал в простительном самоодобрении, меж тем как его сдержанный спутник безуспешно старался приноровить ритм своего долгоногого размашистого шага к порывистой дергающейся походке растрепанного старого поэта. Более того, я даже осмелюсь утверждать (пока наши тени продолжают прогулку без нас), что ему оставалось написать лишь *одну* строку поэмы (а именно стих 1000), которая была бы идентична первой строке и завершила бы структурную симметрию, с двумя одинаковой длины центральными частями, основательными и пространными, образующими вместе с короткими флангами пару крыл в пятьсот строк каждое, и будь она проклята, эта музыка (Предисловие, с. 19–20).

Получается, что Кинбот не просто научный редактор, он еще и близкий поэту человек. Какими

могли быть отношения склонного к «простительному самоодобрению» поэта и комментатора, называющего себя «сдержанным спутником» поэта, но снова готовым взорваться: «Будь она проклята, эта музыка»? Да и закончена ли поэма именно так, как хочет уверить нас Кинбот?

В заключение Кинбот добавляет: «И если бы и этого не было достаточно, — а этого совершенно, совершенно достаточно, — я имел несравненную возможность услышать из собственных уст моего бедного друга, вечером 21 июля, что труд его завершен — или почти завершен (смотри мое примечание к стиху 991)». К чему вся эта спешка, все это отчаяние, заключенное в словах «этого совершенно, совершенно достаточно»? Почему он так хочет, чтобы мы взглянули на его примечание к стиху 991? У него, пожалуй, могут быть на то причины, но мы уже подозреваем, что имеем дело с человеком, которого с легкостью и всецело поглощает сиюминутное затруднение. И все-таки, за всеми этими вспышками его гнева, за его «увеселительным парком», за его «будь она проклята, эта музыка», мы чувствуем набоковские иронию и самообладание. Хочет ли сам Набоков, чтобы мы перескочили к примечанию к строке 991?

Если предположить, что да, и перелистать книгу до этого примечания, то мы как раз перенесемся в вечер 21 июля и откроем что-то весьма необычное в отношениях поэта и комментатора. Они соседи, и Кинбот сообщает нам, что он только что столкнулся с женой Шейда Сибиллой, «мчавшейся по направлению к центру города», и потому «лелеял кое-какие надежды на вечер. Признаюсь, я очень был похож на тощего осторожного любовника, пользующегося тем, что молодой муж остался один!» Первые отрывочные представления (возникающие в Предисловии) об отношении Кинбота к Шейду сразу же приобретают неожиданный оттенок. Похоже, Набоков позаботился о том, чтобы наши передвижения по тексту романа путем перекрестных ссылок не остались без вознаграждения. Примечание к строке 991 продолжается: «Промеж деревьев я разглядел белую рубашку и седые волосы Джона: он сидел в своем “гнезде” (как он его называл), на напоминавшем беседку крыльце или веранде, о которой я упомянул в моем примечании к строкам 47–48». Должны ли мы последовать и этому указанию, должны ли мы дочитать примечание к строке 991, или нам лучше сразу же, от греха подальше, вернуться к Предисловию?

Если мы пойдем на поводу у нашей пытливости в надежде на то, что Набоков и на этот раз вознаградит нас, мы увидим, что описание дома Шейда во втором абзаце примечания к строкам 47–48 сменяется описанием дома напротив, снятого Кинботом для себя, а также «обворожительной, обворожительно рассеянной дамы (см. прим. к строке 691), снявшей его для меня без предварительного осмотра <…>». Минутку! Набоков действительно хочет, чтобы мы пошли и по *этой* тропинке? Если мы пойдем, вернемся ли мы когда-нибудь назад? Не приготовил ли он этот лабиринт, чтобы просто посмеяться над тем, как мы потеряемся? Попробуем, однако, довериться ему еще один раз.

Примечание к строке 691 начинается так: «Сердечный припадок Джона Шейда (17 октября 1958 года) почти точно совпал с прибытием переодетого короля в Америку, куда он спустился на парашюте <…>» Переодетый король! Это еще что такое? Тремя предложениями ниже: «Пока Кингсли, шофер-англичанин, старый и абсолютно преданный слуга, изо всех сил старался втиснуть громоздкий и плохо сложенный парашют в багажник, я присел на трость-табурет (который он мне подал)». «*Я* присел»? Что?! Может ли

быть, что переодетый король, который только что спустился на парашюте в Америке, не кто иной, как наш комментатор? Кажется, что так, поскольку Сильвия О'Доннель, которая встречает его и «рассеянную манеру» которой он отмечает (286), действительно сняла для него в Нью-Уае дом рядом с домом Шейдов. Быть может, она и «очаровательно-рассеянная», но она-то точно знает, с кем разговаривает. Шейду гораздо лучше после сердечного припадка, сообщает она, но «мальчик строго мужского пола[12], и, вообще, Вашему Величеству с этих пор придется быть значительно осторожнее» (286–287). Весь смысл Кинботова уподобления себя «тощему осторожному любовнику» неожиданно проясняется.

Если мы зашли так далеко, мы знаем, что можем доверять Набокову. Точнее, так нам кажется. Мы дочитываем примечание к с. 691, возвращаемся к примечанию к сс. 47–48, прочитываем потешнейшие впечатления Кинбота от пребывания в доме Гольдсвортов и встречаем еще одну перекрестную ссылку — а не хватит ли? — на примечание к с. 62. Как бы нам не потеряться! Ладно, попробуем еще раз. Примечание к с. 62

---

[12] Примечания: 12

В оригинале: «строго гетеро[сексуал]» («strictly a hetero»). — *Прим. перев.*

начинается так: «Часто, почти еженощно, в течение всей весны 1959 года, я жил в страхе за свою жизнь. Одиночество — это игральное поле Сатаны. Я не могу описать глубину моего одиночества и муки. <…> Всякий знает, как склонны зембляне к цареубийству: две королевы, три короля и четырнадцать претендентов умерли насильственной смертью, удушенные, заколотые, отравленные или утопленные, за одно только столетие (1700–1800)». Итак, наш комментатор — король *Зембли!*

По мере того как описание Кинботом его ночных страхов становится все более мрачным, он отсылает нас к своему примечанию к сс. 47–48 (мы улыбаемся: мы уже знакомы с этим примечанием, мы вернемся к нему, как только дойдем до конца этого) и затем к примечанию к с. 691 (еще одна улыбка: это мы уже читали, этот секрет нам знаком). Мы дочитываем примечание, возвращаемся к тому месту, где бросили читать примечание к сс. 47–48, дочитываем его (хоть перекрестных примечаний больше и нет, мы все-таки читаем: «<…> сейчас мне приходит в голову, что [Сибилла] регулярно заставляла его приглушать или выбрасывать из чистового экземпляра все, связанное с великолепной зем-

блянской темой, чем я непрестанно снабжал его и что, как я любил думать — мало зная о растущем манускрипте, — должно было стать основной яркой нитью в его ткани!»; 105) и возвращаемся почти к самому началу тропинки, к примечанию к с. 991. Мы уходим все дальше от места, где мы отвлеклись от этого примечания, и, встретив Шейда, говорящего, что ему «остается разрешить несколько пустяков и <…> вот я и одолел это, черт побери» (а именно это побудило Кинбота дать первую перекрестную ссылку), доходим до следующего фрагмента:

> «Предложение, – сказал я трепеща. – У меня дома полгаллона токайского. Я готов разделить мое любимое вино с моим любимым поэтом. На обед будет горсть грецких орехов, два-три крупных томата и гроздь бананов. А если согласитесь показать мне ваш 'законченный продукт', будет еще один гостинец: я обещаю открыть вам, *почему* я дал вам, или, скорее, *кто* дал вам вашу тему».
>
> «Какую тему?» – спросил Шейд рассеянно, опираясь на мою руку и постепенно вновь обретая контроль над онемелой

ногой.

«Нашу синюю беспросветную Земблю, и Стейнманна в красном колпаке, и моторную лодку в приморской пещере, и…»

«А! – сказал Шейд. – Мне кажется, я довольно давно уже разгадал ваш секрет. Тем не менее я с удовольствием попробую ваше вино. Ладно, теперь я уже сам справлюсь».

У Кинбота есть секрет, которым он не поделился даже со своим другом и соседом Шейдом, но, прочитав всего лишь две с половиной страницы Предисловия, мы уже знаем, в чем дело: Кинбот — это земблянский король в изгнании. Мы уже знаем, что Кинбот рассказывал Шейду историю о короле, скрывающемся под чужим именем, чтобы Шейд написал об этом поэму «Бледный огонь», и что у Шейда не было, вероятно, ни малейшего желания делать эту историю сюжетом своей поэмы. Прочитав всего лишь две страницы Предисловия и двадцать искрящихся сюрпризами страниц Комментария, мы можем сказать себе, что знаем секрет, который Кинбот отчаянно оберегает от чужих, и приходим к выводу, к которому Кинбот не мог прийти сам вплоть до одного

из самых последних примечаний.

Если мы дошли до самого конца этой тропинки, мы знаем, что можем доверять Набокову; знаем, что можем доверять как собственной пытливости, так и чувству радости от сделанного открытия. Впервые я пошел этой тропинкой, когда мне было шестнадцать, и с тех самых пор я неизменно позволяю Набокову вести меня к превосходящим все мои ожидания открытиям. Набоков знает, что далеко не всякий читатель доверится ему настолько, чтобы дойти до конца этой тропинки. Те, кто думают, что дразнить читателя, потешаться над ним, доказывать свое превосходство — единственная отрада Набокова, конечно, откажутся взять этот след. Набоков прекрасно понимает, что сама жизнь задает нам слишком много вопросов одновременно, чтобы мы могли отправиться на поиски всех ответов сразу. Как называется этот цветок? Из чего это все-таки сделано? Как это устроено? Почему это происходит? Жизнь может заводить нас в тупик, закидывать нас вопросами, ответов на которые у нас нет, и мы действительно можем распрощаться с нашим любопытством, не зная, куда повернуть. Набоков, однако, подсказывает, что если мы вообще не будем доверять нашему

любопытству, если вообще ни за чем не последуем, то наверняка упустим все неисчерпаемые откровения жизни.

Набоков оснащает Предисловие единственной ссылкой, надеясь, что у нас хватит энергии, чтобы дойти до конца этой единственной тропинки. Но даже если мы не ступим на нее вообще — а именно так делает, по всей видимости, большинство читателей, — Набоков уже раздразнил наше любопытство несколькими приманками, существенными для разворачивающегося сюжета:

1. Компетентность Кинбота-редактора и комментатора: «увеселительный парк», «и будь она проклята, эта музыка», недвусмысленная критика учеными мужами планов Кинбота опубликовать поэму, даже вопрос о том, «почему эта дрожащая подпись г-жи Шейд [под разрешением на публикацию поэмы Кинботом] выведена “какими-то странными красными чернилами”» (22).

2. Законченность поэмы, предлагаемой нашему вниманию Кинботом: 999 строк героических двустиший, признание Кинботом наличия «опустошительных подчисток и стихийного масштаба вставок» (18), найденных на заключительных карточках рукописи, заявление профессора Хёрли, а также контраргументы Кинбота.

3. Отношение Кинбота к Шейду: «Как только в академическом поселке поняли, что Джон Шейд ценит мое общество выше всех прочих, в меня полетели брызги густого яда зависти. От нашего внимания не ускользнуло ваше тихое хихиканье, дражайшая г-жа К.» (31); «<…> дружба Джона была для меня полным возмещением. Эта дружба была еще драгоценнее для меня из-за нарочито скрываемой нежности, в особенности когда мы бывали не одни» (32–33).

4. Личность Кинбота: хоть он и называет себя «сдержанным спутником» Шейда (20), Кинбот все же гордится своим «мощным красным автомобилем» (26); в ответ на выпад против себя — далеко не единственный не то выпад, не то насмешка, не то обличение, объектом которых он становится в пределах короткого Предисловия, — Кинбот довольствуется тем, что распускает «ловким движением пальцев <…>, проходя мимо Джеральда Эмеральда, его галстук бантом» (31).

5. Душевное равновесие Кинбота: «“Вы удивительно неприятный человек. Не пойму, как вас выносят Джон и Сибилла” — и, выведенная из себя моей вежливой улыбкой, добавила: “Кроме того, вы сумасшедший”. Но позвольте мне прекратить этот перечень глупостей» (32).

6. Сексуальная ориентация Кинбота: «замкнутый, тонкий, довольно обаятельный мальчик» (28); установленные Кинботом в подвале снятой им резиденции «два стола для пинг-понга» и «своего рода небольшой семинар на дому и тур настольного тенниса с парой прелестных близнецов и еще одним другим мальчиком, другим мальчиком» (30); «трактат об одной земблянской разновидности гимнастики» — *гимнастики?* — «которой я намеревался заинтересовать моего юного жильца» (34).

7. Еще один секрет, которому мы не можем дать определение, хоть и чувствуем, что здесь что-то кроется:

> Вообразите мягкосердечного неуклюжего великана, вообразите историческую личность, для которой понятие о деньгах сводится к абстрактным миллиардам государственного долга; вообразите монарха в изгнании, не подозревающего о Голконде, скрытой в его запонках! Все это к тому – о, с преувеличением, – что я самый непрактичный человек в мире. Отношения между таким человеком и старой лисой книгопечатного дела быва-

ют сначала трогательно беззаботные и приятельские, исполненные дружелюбного поддразнивания и знаков взаимной приязни. У меня нет оснований полагать, что какая-либо случайность помешает подобным первоначальным отношениям с добрым старым Фрэнком, моим нынешним издателем, остаться такими (23–24).

Иной читатель ничего здесь не заметит, но мимо такого точно не пройдет:

А еще было утро, когда доктор Натточдаг, глава отделения, при котором я состоял, официальным тоном попросил меня присесть, закрыл дверь и, хмуро опустившись в свое вращающееся кресло, предложил мне “быть поосторожнее”. В каком смысле поосторожнее? Некий юноша пожаловался консультанту. Боже правый, на что же он пожаловался? На то, что я критиковал посещаемый им курс литературы («глупейший обзор глупейших работ, преподаваемый глупейшей посредственностью»). Рассмеявшись в совершенном облегчении, я обнял милейшего Неточку и пообещал больше

не шалить. Пользуюсь случаем послать ему привет. Он всегда относился ко мне с такой изысканной учтивостью, что я иной раз подумывал, не подозревает ли он того же, что Шейд, что знали наверняка только три человека – два попечителя и президент колледжа (31–32).

В чем можно подозревать Кинбота? В его гомосексуальности? Или в чем-то еще более загадочном? Переплетается ли каким-то образом это подозрение с приглашением «вообразить историческую личность»? Да кто же он такой, в конце концов, этот странный комментатор?!

После того как наше любопытство, наши сомнения плотно окутали фигуру Кинбота, мы доходим до последнего абзаца Предисловия. Мы уже готовы приступить к поэме, но Кинбот поясняет, говоря о своих примечаниях:

Хотя эти примечания, согласно обычаю, помещены в конце поэмы, читателю рекомендуется просмотреть их в первую очередь, а уже затем, с их помощью, изучить поэму, перечитывая их, разумеется, по мере ознакомления с текстом, а покончив с поэмой, пожалуй, просмотреть

их в третий раз для полноты картины. В подобных случаях я нахожу разумным во избежание канители постоянного перелистывания либо вырезать страницы и подколоть их к соответствующим местам текста, либо, что еще проще, приобрести два экземпляра книги с тем, чтобы поместить их бок о бок на удобном столе – не на тряском сооружении наподобие моего, на которое с риском водворена моя пишущая машинка, в этом убогом мотеле, с каруселью внутри и снаружи моей головы, за много миль от Нью-Уая (36).

Каким же распоясавшимся эгоистом должен быть этот комментатор, чтобы ожидать, что мы трижды перечтем его примечания, прежде чем один раз прочесть поэму? Что за безумная карусель вертится в его голове? Мы можем последовать его совету и сперва прочитать примечания — некоторые так и поступают, — но все же есть в этом комментаторе что-то очень сомнительное. Давайте перевернем страницу и прочитаем поэму.

2. *Поэма*

«Бледный огонь» Джона Шейда открывается чередой необычайных образов, застревающих в памяти и прирастающих новыми смыслами по ходу поэмы:

> *Я был тенью свиристеля, убитого*
> *Ложной лазурью оконного стекла;*
> *Я был мазком пепельного пуха, – и я*
> *Продолжал жить и лететь в отраженном небе.*

По мере того как мы узнаем о продолжающихся всю его жизнь попытках Шейда понять мир, где жизнь окружена смертью, нам открывается значение вступительных строк поэмы во всей их полноте: поэт представляет себя свиристелем, которому каким-то образом удалось продолжить свой полет по ту сторону смерти, вглубь лазури, отраженной оконным стеклом, вглубь безоблачности какого-то инобытия, притом что Шейд видит «мазок пепельного пуха», оставленный тельцем разбившейся птицы. Элвин Кернан пишет, что свиристель «погиб, разбившись о

твердую поверхность образа, поверхность, сулящую свободу, но всего лишь отражающую мир, в котором птица уже пребывает»[1]. Ирония, подчеркнутая этим наблюдением, дает о себе знать и ниже:

И также я удваивал изнутри
Себя, лампу, яблоко на тарелке, —
Раздвинув занавески, скрывавшие ночь, я давал темному стеклу
Развесить над травой всю мебель,
И как было дивно, когда снег
Накрывал весь видный мне лужок и вздымался так,
Что кресло и кровать стояли в точности
На снегу, на этой хрустальной земле!

Контраст между обыденностью комнаты Шейда — фигурой повествователя, «лампой, яблоком на тарелке» — и магией отражения отсылает, в свою очередь, к тем контрастным соположениям реального и воображаемого, жизни и намека на что-то кроющееся за ней в «отраженном небе», которые создают не ослабевающее на протяжении всей поэмы напряжение между само собой

разумеющимся, но увиденным свежим взглядом, представленным со всей ясностью, с одной стороны, и чем-то невиданным — с другой. Это подлинная поэзия, и она полностью оправдывает благоговение, испытываемое Кинботом в финале Предисловия, когда он вспоминает, как ему довелось присутствовать при «уникальном физиологическом явлении: Джон Шейд воспринимает и претворяет мир, вбирая его и разлагая на составные элементы, меняя их местами и в то же время складывая про запас, чтобы в один непредугаданный день произвести органическое чудо, слияние образа и музыки, поэтическую строчку» (35).

Может показаться, что следующий стихотворный отрывок ведет нас в том же направлении, только подмигивая в такт иному ритму:

> *Снимите снова снегопад: каждая плывущая снежинка*
>
> *Бесформенна и медленна, неустойчива и плотна,*
>
> *Тусклая темная белизна на бледной белизне дня,*
>
> *Среди абстрактных лиственниц в нейтральном свете.*

И после: градации синевы,

Когда ночь сливает зрителя со зримым.

Шейд по-прежнему акцентирует внимание на зрении, но острота фокусировки уступает место бесформенности, непрозрачности, бледности, абстрактности, нейтральности, и подобно тому, как Китс компенсирует мрачность пятой строфы «Оды к соловью», пропитывая ее запахами, Шейд прибегает к звукописи. Внутренние точные и неточные рифмы («retake» и «flake» в начале и конце первого стиха этого отрывка; «snow» и «slow» в середине первого и второго стиха, «dark» и «larches» в третьем и четвертом) и ассонансы («flake / Shapeless», «opaque»; «dull dark»; «day's pale») нарастают по мере приближения к взрыву оркестровки:

And then the gradual and dual blue

As night unites the viewer and the view.

(И после: градации синевы,

Когда ночь сливает зрителя со зримым.)

Несмотря на все свои странности, Кинбот еще покажет себя подлинным ценителем поэзии,

наделенным тонким слухом для восприятия словесной музыки, и еще не раз с особым наслаждением отметит умение Шейда соединять звук и смысл посредством контрапункта. Но, читая и комментируя именно эти строки, он будет слишком поглощен другими мыслями, чтобы отметить, как Шейд сочетает конечную рифму с тройной внутренней, отметить взрывы звуков «u»; странные сплавления, расщепления и отголоски слогов («gradual and dual»; «night unites», «viewer and the view»), передающие медленное слияние голубизны запада и синевы востока по мере того, как сгущается ночь и наблюдатель, стоящий в комнате при зажженном свете, видит свое отражение в оконном стекле, за которым сгущаются сумерки.

Тихий снежный вечер сменяется яркой зарей:

А поутру морозные алмазы

20 Изумлены: чьи это ноги в шпорах пересекли

Слева направо белую страницу дороги?

Слева направо читается шифр зимы:

Точка, стрелка назад; повторение:

Точка, стрелка назад… Фазаний след!

Как отметил Роберт Олтер[2], мы действительно делаем повторный снимок (ср: «Снимите снова снегопад»), когда читаем эти слова и глаза наши скользят слева направо по белоснежной до этого момента странице, теперь, сквозь метафору Шейда, различая на ней фазаньи следы. Эти строки говорят о наблюдательности Шейда, о его близком, благодаря неиссякающему любопытству, знакомстве с живой природой, о его любви к точности и зрительной игре (← • ←), о его иронической саморефлексии, о его умении вписывать, казалось бы, инородные визуальные и вербальные структуры в прихотливые рамки стиха — как в последнем двустишии. Даже когда Шейд так игрив и беззаботен, как здесь, он, как мы увидим ниже, не так далек от самого философского из своих настроений, находя удовольствие в комбинациях явлений окружающего его мира, ощущая то, что может показаться присущей предметному миру игривостью, воспринимая и пересоздавая свой мир с помощью отзывчивого духа игры.

Хотя большинство читателей не сомневаются в том, что «Бледный огонь» Шейда — подлинная поэзия, многие считают, что это не так. Почему? Когда мы приступаем к чтению поэмы после дразнящих воображение обещаний Кинбота в

Предисловии, после его намеков на тайны, которые хоть и едва намечены, но сулят скорую разгадку, мир Шейда может показаться вялым и плоским. «Всякий цвет мог радовать меня: даже серый», — говорит Шейд в начале автобиографического отступления, и для поверхностного взгляда в поэме действительно слишком много серого. Всё в Предисловии подсказывает, что натура Кинбота чревата сюрпризами, что он по меньшей мере безумно эксцентричен и, может быть, даже совершенно неуравновешен, что знакомство с ним сулит немало забавного. В Шейде, напротив, нет никаких секретов, никаких сюрпризов, ничего неожиданного. Никто никогда не скажет ему, что он безумен. «Бледный огонь» показывает, что Шейд — воплощенная уравновешенность: всю жизнь он живет в родительском доме, в маленьком, уютном университетском городке, женат на своей школьной любви и в течение сорока лет брака ни разу не усомнился в своих чувствах к жене. Он описывает свою лишенную драматизма среду, рассказывает о своей повседневной, тихой жизни — и это всё. Нет ничего удивительного — особенно после того, что мы узнаем (и до того, что́ нам еще предстоит узнать) о Кинботе, — в том, что мир Шейда может

показаться скучным, тем более что повествование о нем заключено в стихотворную форму, вышедшую из моды в английской литературе почти два столетия тому назад.

И все же, как показывают начальные строки поэмы, Шейд способен сделать обычное необычным. В нем самом нет секретов и сюрпризов, но он обнаруживает сюрпризы в своем мире — в смерти свиристеля, в следах фазана, в заголовке из газетной вырезки («*“Красные носки” победили “Янки”* 5:4 / *Гомером Чэпмена*»[13]), в том, что он называет «ложной радугой» («iridule», отраженная в облаке радуга от прошедшей в отдаленной долине грозы): Шейд хочет, чтобы мы увидели себя «заключенными в искуснейшую клетку». И все-таки в клетку. Но куда более, чем сюрпризы жизни, значимы для поэта и его поэмы великие откровения, возможность которых он провидит

[13] Примечания: 13

В оригинале («Red Sox Beat Yanks 5–4 / On Chapman's Homer») комический эффект создает неожиданное каламбурное соположение названий американских бейсбольных команд «Красные носки» и «Янки», а также спортивного сленга (*амер. англ.* homer, от home-run, хоум-ран — название игровой ситуации в бейсболе) с названием одного из самых знаменитых произведений английской поэзии — сонета Джона Китса, написанного «после прочтения Гомера в переводе Чапмена» («On First Looking into Chapman's Homer», 1816), так что распространенная фамилия «Чапмен» может указывать как на поэта-переводчика XVI–XVII веков Джорджа Чапмена, так и на некоего бейсболиста. — *Прим. перев.*

в мире. Шейд еще скажет Кинботу: «Жизнь — великая неожиданность. Я не вижу, почему смерть не могла бы оказаться еще большей» (549/261[14]). Песнь Вторая начинается так:

В моей безумной юности была пора,

Когда я почему-то подозревал, что правда

О посмертной жизни известна

170 Всякому – один лишь я

Не знаю ничего, и великий заговор

Книг и людей скрывает от меня правду.

Был день, когда я начал сомневаться

В здравомыслии человека: как мог он жить,

Не зная, что за рассвет, что за смерть, что за рок

Ожидает сознание за гробом?

И наконец, была та бессонная ночь,

---

[14] Примечания: 14

Здесь и далее первая цифра — номер комментируемой Кинботом строки поэмы, вторая — номер страницы Комментария по изданию: *Набоков В.* Бледный огонь / Перевод и прим. Веры Набоковой. М.: АСТ: Corpus, 2022.

Когда я принял решение исследовать ее и биться

С этой подлой, недопустимой бездной,

180 Посвятив всю мою исковерканную жизнь этому

Единственному заданию. Ныне мне шестьдесят один год. Свиристели

Поклевывают ягоды. Звенит цикада.

В «Бледном огне» Шейд описывает свою жизнь как постоянное исследование «недопустимой бездны» смерти, исследование, которому он предается с азартом, язвительным скептицизмом и твердым, непоказным доверием.

Если Предисловие сулит нам открытия, касающиеся личности Кинбота, то в поэме мы ощущаем постоянное давление подспудных открытий, касающихся смерти, которые жаждет сделать Шейд. Песнь Первая начинается с попытки опытного поэта Шейда представить на мгновение себя свиристелем, продолжающим свой посмертный полет в «отраженном небе», а заканчивается описанием череды детских припадков и трансов, в ходе которых он ощущал себя так, как если бы сквозь него проходила «нить тончайшей боли», то натягиваемая, то ослабляемая «игривой смер-

тью», что и заставило его посвятить себя тому исследованию, о котором он говорит в зачине Песни Второй.

Кульминацией Песни Второй становится чудовищное открытие самоубийства единственной дочери супругов Шейд, которое они делают мартовской ночью 1957 года — за два года до того, как поэт начинает работать над «Бледным огнем». Контрапункт между последними часами Хэйзель и беспокойным бдением Джона и Сибиллы, ожидающих возвращения своей непривлекательной дочери с ее первого свидания с незнакомцем, придает этому фрагменту поэмы невыносимые напряжение и трогательность: время повествования раскачивается между прошлым и настоящим, подбираясь все ближе и ближе к неотвратимому моменту гибели Хэйзель в самой середине поэмы.

Несмотря на ощущаемое им присутствие тайны за гранью смерти, Шейд знает, что он не может выломать дверь, ведущую в потустороннее. Песнь Третья показывает, как в результате двух важных столкновений с иронией смерти поэт приходит к новому пониманию того неизвестного, что маячит за жизнью. Первое — проведенный им лет двадцать назад семинар в учреждении,

которое он в шутку именует «I. P. H.» — «мирской / Институт (Institute: I) Подготовки (of Preparation: P) / К Потустороннему (for the Hereafter: H)»:

> *Это безвкусное предприятие кое-чем помогло мне.*
>
> *Я понял, что́ надо игнорировать при моем обследовании*
>
> *Смертной бездны. И когда мы потеряли наше дитя,*
>
> *Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный*
>
> *Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы*
>
> *650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак*
>
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
>
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*

В октябре 1958 года, через полтора года после гибели Хэйзель, Шейд и сам оказывается на грани смерти, неожиданно падая в обморок после лекции. Возвращаясь к жизни, Шейд уверен в том, что он соскользнул в смерть и ускользнул назад, «ужасающе ясно» разглядев, как там «на

фоне тьмы высокий белый бил фонтан».

Мысль о том, что это видение несет в себе обещание чего-то по ту сторону смерти, приводит Шейда в крайнее возбуждение. В случайно попавшейся ему на глаза журнальной статье он находит упоминание о женщине, «чье сердце было / Возвращено к жизни массажем руки проворного хирурга», и женщина эта рассказывает, как в состоянии клинической смерти она «мельком разглядела высокий белый фонтан — и проснулась». Убежденный в том, что он подошел к грани открытия, которое не давалось ему на протяжении всей жизни, Шейд разыскивает эту женщину только для того, чтобы обнаружить, что она невыносимо навязчива и многословна. Не желая выслушивать ее безудержные инсинуации об их мистической связи, он идет на попятную и встречается с журналистом, написавшим статью:

> *Он достал свою статью из картотеки.*
> *800 «Все точно. Я не менял ее стиля.*
> *Одна есть опечатка, не то чтоб важная:*

Гора, а не фонтан[15]*. Оттенок величавости».*

Жизнь Вечная – на базе опечатки!

Я думал на пути домой: не надо ль принять намек

И прекратить обследование моей бездны?

Как вдруг был осенен мыслью, что это-то и есть

Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта;

Не текст, а именно текстура, не мечта,

А совпадение, все перевернувшее вверх дном;

810 Вместо бессмыслицы непрочной – основа ткани смысла.

Да! Хватит и того, что я мог в жизни

Найти какое-то звено-зерно, какой-то

Связующий узор в игре,

Искусное сплетение частиц

---

[15] Примечания: 15
«Mountain, not fountain».

Той самой радости, что находили в ней те, кто в нее играл.

Не важно было, кто они. Ни звука,

Ни беглого луча не доходило из их затейливой

Обители, но были там они, бесстрастные, немые,

Играли в игру миров, производили пешки

820 В единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена <…>.

После будоражащих воображение открытий, которые, как казалось Шейду, он сделал, наступает черед болезненного разочарования от сознания того, что опечатка лишь ехидно подтверждает всю невозможность разглядеть то, что скрыто за гранью смерти. Однако не этот обескураживающий вывод, а решимость, которая его сменяет, образует сердцевину поэмы, является ключом к ней. Эту решимость Шейда разделяет и его творец. В своеобразном послесловии к раннему англоязычному варианту автобиографии «Убедительное доказательство» («Conclusive Evidence»), от публикации которого Набоков воздержался

при жизни и которое было обнародовано лишь к столетию со дня его рождения, писатель примеряет маску критика своей автобиографии и среди других забавно-пренебрежительных отзывов о собственном произведении упоминает «ретроспективную проницательность и творческую концентрацию, которыми автор должен был запастись, чтобы спланировать свою книгу, сообразуясь с тем, как его жизнь была спланирована неведомыми игроками таких игр»[3]. Шейд пишет свою автобиографическую поэму точно в таком же духе. Осознав, после досадного недоразумения с фонтаном/горой, что сама попытка исследовать бездну делает его всего-навсего игрушкой богов, Шейд улавливает игривость, скрытую в самой основе предметного мира. Он чувствует, что может понять эту игривость и в какой-то степени стать сопричастным ей, пусть даже только косвенно, испытывая радость от создания в стихах своего собственного мира, играя в собственную игру миров, осязая и добавляя что-то свое к замыслу, лежащему в основе мира и за его пределами.

В Песни Четвертой Шейд сосредотачивается на том, как он придает форму стиху, на том, как он сочиняет, находясь в гуще жизни, которая меньше всего представляется результатом некоего

замысла. Песнь открывается словом «теперь» и на всем своем протяжении остается в заданном этим словом настоящем времени процесса сочинения, исследуя природу поэтического вдохновения, которое возникает среди шума повседневности. Несколько раз Песнь Четвертая, кажется, предвещает явление какой-то величественной темы («Теперь я буду так вскрикивать, / Как не вскрикивал никто. Теперь я буду добиваться того, чего еще / Никто не добивался…»), но снова и снова срывается в сиюминутность — к описанию того, как Шейд намыливает себе ногу или бреется.

Шейд заканчивает и песнь, и поэму, оглядываясь вокруг себя в тот момент, когда он пишет последние строки, на склоне дня 21 июля 1959 года, сопутствуемый случайными гармониями повседневности. Отчетливому образу свиристеля и окна в начале поэмы он отвечает финальным кинематографическим затемнением окружающего мира, медленным растворением в «здесь и сейчас», растворением, которое стало возможным благодаря открытию в конце Песни Третьей таинственной связи между искусностью его искусства и его попыткой заглянуть за грань жизни:

Мирно проходит день под непрерывный

Тихий гул гармонии. Мозг выцежен,

Коричневый летунок и существительное, которое я собирался

Использовать, но не использовал, сохнут на цементе.

Быть может, моя чувственная любовь к consonne d'appui, сказочному дитяти эхо,

Основана на чувстве фантастически спланированной,

970 Богато рифмованной жизни. Я чувствую, что понимаю

Существование или, по крайней мере,

Мельчайшую частицу моего существования

Только через мое искусство,

Как воплощение упоительных сочетаний;

И если личная моя вселенная укладывается в правильную строчку,

То также в строчку должен уложиться стих божественных созвездий,

И он должен, я думаю, быть ямбом.

Я думаю, что не без основания я убеж-

ден, что жизнь есть после смерти

И что моя голубка где-то жива, как не без основания

980 Я убежден, что завтра, в шесть, проснусь

Двадцать второго июля тысяча девятьсот пятьдесят девятого года

И что день будет, верно, погожий;

Дайте же мне самому поставить этот будильник,

Зевнуть и вернуть «Стихи» Шейда на их полку.

Но еще рано ложиться. Солнце доходит

До двух последних окон старого доктора Саттона.

Ему, должно быть, – сколько? восемьдесят? восемьдесят два?

Он был вдвое старше меня в тот год, что мы женились.

Где ты? В саду. Я вижу

990 Часть твой тени близ карии.

Где-то мечут подковы. Зиньк, звяк.

(Как пьяный, прислоняется к фонарному столбу.)

Темная ванесса с алой перевязью

Колесит на низком солнце, садится на песок

И выставляет напоказ чернильно-синие кончики крыльев, крапленных белым.

И сквозь приливающую тень и отливающий свет

Человек, не замечая бабочки, —

Садовник кого-то из соседей, – проходит,

Толкая пустую тачку вверх по переулку.

Несмотря на то что Шейд подчеркивает взаимозависимость своего искусства и своей уверенности в высшей предумышленности жизни, он, кажется, готов отказаться от изысканности вступительных образов поэмы и спокойно принять однообразие жизни. Поэма обрывается в гуще событий, среди случайных обстоятельств уходящего дня, на случайном статисте («садовник кого-то из соседей»), на разговорном выражении

(«вроде бы»[16]), неброской рифме («butterfly» — «goes by») — посреди ежедневного, непредумышленного, посреди безыскусности жизни.

Поэма обрывается, но все указывает на то, что ей, скорее всего, недостает одной-единственной строки, чтобы считаться законченной. Повествование о прошлом Шейда нагнало его настоящее — тот день, когда он дописывает поэму и в ожидании заката уже готов поставить свой сборник на полку. Кажется, что и сама композиция поэмы тоже предвосхищает эту негромкую концовку. Поэма состоит из четырех песней; Песни Вторая и Третья одинаковы по длине; стоит добавить еще одну строку, чтобы Песнь Четвертая сравнялась в длине с Песнью Первой, и эти два внешних фланга составят или треть от целого или будут вместе равны каждой из двух внутренних песен. Или, если руководствоваться другим методом подсчета, смерть Хэйзель, выпадающая на пятисотую строку, в конце Песни Второй, окажется помещенной точно на полпути к концу поэмы, состоящей из тысячи строк.

По сравнению с поразительным началом кон-

---

[16] Примечания: 16

В оригинале предпоследняя строка поэмы звучит так: «Some neighbour's gardener, I guess — goes by» («Садовник кого-то [, вроде бы,] из соседей, — проходит»). — *Прим. перев.*

цовка поэмы тиха, и все же Шейд находит способ удовлетворить собственную страсть к тайному замыслу, к тому, что в Песни Третьей он, говоря об озарении, называет «каким-то зерном в зерне». Непосредственно перед строками «Мирно проходит день под непрерывный / Тихий гул гармонии» Шейд пишет:

> *«Туманный залив» – была моя первая книга (свободным стихом);*
>
> *За ней – «Ночной прибой»; потом «Кубок Гебы», моя последняя колесница*
>
> *В этом мокром карнавале, ибо теперь я называю*
>
> *960 Всё «Стихи» и больше не содрогаюсь.*
>
> *(Но эта прозрачная штука требует заглавия,*
>
> *Подобного капле лунного света.*
>
> *Помоги мне, Вильям! «Бледный огонь».)*

Может сложиться впечатление, что Шейд пытается придумать заглавие-затычку, причем делает он это не совсем уверенно. Последняя строка приведенного отрывка подсказывает, что он мог позаимствовать заглавие у Шекспира, и если мы

возьмем в руки конкорданс к произведениям Шекспира, то увидим, что наше предчувствие нас не обмануло:

I'll example you with thievery:

The sun's a thief, and with his great attraction

Robs the vast sea; the moon's an arrant thief,

And her pale fire she snatches from the sun;

The sea's a thief, whose liquid surge resolves

The moon into salt tears.

(Timon of Athens, IV, 3, 435–440)

Я приведу вам пример воровства:

Солнце – вор, своим великим притяжением

Оно обкрадывает морскую ширь; луна – закоренелая воровка,

Свой бледный огонь она выхватывает у солнца;

И море тоже вор, его текучий прилив перегоняет

Свет луны в соленые слезы.

(Тимон Афинский, IV, 3, 435–440)

Когда-то Шейд следовал общепринятой академической традиции заимствовать названия для своих книг в произведениях других авторов (традиция эта удостаивается решительного осуждения Кинботом), но потом вкусы его изменились, и он стал называть свои сборники просто «Стихотворения», но сегодня у него есть оправдание: подходящая к концу поэма настойчиво нуждается в имени. С присущей ему скромностью Шейд подбирает название, подразумевающее, что его собственное произведение — лишь бледный отблеск того жара и света, которые над пространством англоязычной литературы источает Шекспир[4].

На самом деле название, позаимствованное Шейдом у Шекспира, тоже резко иронически пародирует практику присвоения чужих фраз, потому что оно хитроумно похищено из речи Тимона, осуждающей вселенское воровство. Даже самоуничижительное уподобление поэмы «капле лунного света» («some moondrop title» — Второе издание Уэбстеровского словаря поясняет, что «moondrop» — это «магический эликсир, про-

ливаемый, согласно преданию, луной») вторит образу из монолога Тимона и перекликается, как и фрагмент шекспировской пьесы, из которого заимствовано название, с образами отражения, открывающими «Бледный огонь»[5].

И вот на исходе дня и в самом конце поэмы, описывая в заключительном стихотворном отрывке закатное солнце, «приливающую тень и отливающий свет», Шейд еще раз отзывается на образы прилива и света из «Тимона Афинского», еще раз возвращается к началу поэмы, в точности воплощая высказанное им в конце Песни Третьей желание подражать тем, кто играет «в игру миров <…> / <…> Узор творя / Из случайностей и возможностей». Чуть выше Шейд признается, что ему вполне хватит «и того, что [он] мог в жизни / Найти хоть какое-то звено-зерно» («link-and-bobolink»). Это странное утверждение также лукаво *связывает* (links) саму *идею связи* (linkage) с названием американского рисового трупиала (птицы bobolink), как в конце «Бледного огня» Шейд соединяет финал поэмы с ее началом с помощью «темной» бабочки «ванессы с алой перевязью» — визуальной отсылкой к ярко-красной полосе на крыле другой птицы — свиристеля.

Рассматривая всю поэму целиком с командной

высоты более позднего отрывка, мы понимаем, что образ свиристеля, убитого ложной лазурью оконного стекла, ассоциируется у Шейда с людьми, которых он потерял: его родители были орнитологами, и, как мы узнаем из Комментария, мексиканский свиристель Bombycilla shadei был назван в честь отца поэта; Хэйзель за час до своей смерти стоит перед «лазурным входом» гавайского бара, только что пережив грубый отказ. Как свиристель в начале поэмы отражает в себе образы тех людей, которых Шейд потерял, так бабочка ванесса в конце — это интимное подношение единственному близкому человеку, который остался у поэта, — его жене Сибилле. Задолго до этого подношения, рассказав историю своей школьной любви к Сибилле, Шейд обращается к ней:

> *Приди и дай поклоняться себе, приди и дай себя ласкать,*
>
> *270 Моя темная, с алой перевязью, Vanessa, моя благословенная,*
>
> *Моя восхитительная atalanta!* <…>
>
> *Мы сорок лет женаты.* <…>
>
> *Я люблю тебя, когда ты стоишь на траве,*

Вглядываясь в листву дерева: «Оно исчезло.

Такое маленькое. Оно, может быть, вернется» (все это

Шепотом нежнее поцелуя).

Я люблю тебя, когда ты зовешь меня полюбоваться

Розовым следом реактивного самолета над пламенем заката,

Я люблю тебя, когда ты напеваешь, укладывая

Чемодан или фарсовый одежный мешок с круговой

Застежкой-молнией. А всего сильнее я люблю тебя,

290 Когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее призрак,

Держа на ладони ее первую игрушку или глядя

На открытку от нее, найденную в книге.

В самом начале последнего дня работы над поэмой Шейд еще раз обращается к жене:

И все время, и все время, любовь моя,

950 Ты тоже здесь, под словом, поверх

Слога, чтобы подчеркнуть и усилить

Насущный ритм. Во время о́но, бывало, слышали

Шелест женского платья. Я часто улавливал

Звук и смысл твоей приближающейся мысли.

И все в тебе – юность, и ты обновляешь,

Цитируя их, старые вещи, сочиненные мной для тебя.

В заключительном отрывке поэмы не только прилетает назад бабочка ванесса, которую Шейд ассоциирует с Сибиллой, но поэт видит из окна саму жену, причем такой, какой он любит ее «всего сильнее»: стоящей в саду, у дерева, и любовно вглядывающейся во что-то в «пламени заката» в то время, как заходящее солнце «доходит / До двух последних окон старого доктора Саттона»; или в мгновения острой боли, когда «задумчивым кивком» Сибилла приветствует призрак их дочери, вызванный какой-то незначительной

реликвией ее прерванной жизни. Шейд видит тень Сибиллы «близ карии», того самого дерева, которое поэт неразрывно связывает с детством Хэйзель:

> *У меня там была любимая молодая кария*
>
> *50 С крупными темно-нефритовыми листьями и черным, щуплым,*
>
> *Источенным бороздками стволом. Закатное солнце*
>
> *Бронзировало черную кору, по которой, как развившиеся*
>
> *Гирлянды, спадали тени ветвей.*
>
> *Теперь она крепка и шершава, хорошо разрослась.*
>
> *Белые бабочки становятся бледно-лиловыми, когда*
>
> *Пролетают в ее тени, где как будто тихо покачивается*
>
> *Призрак качелей моей маленькой дочери.*

После смерти Хэйзель Шейд говорит, что «I. P. H» («Институт Подготовки к Потустороннему») научил его тому, что «никакой призрак / Не вста-

нет грациозно, чтобы нас / Приветствовать в темном саду, близ карии». Тем не менее в конце поэмы, смотря на разворачивающуюся перед ним картину, Шейд силой своего искусства сплавляет воедино карию, закатное солнце, бабочку, «призрачное» воспоминание о раскачивающихся качелях Хэйзель, «тень» Сибиллы близ дерева, а также присутствующий во всем и нежно хранимый супругами образ дочери. Обыкновенный, казалось бы, вечер становится фрагментом замысловатой текстуры, смело сотканной Шейдом, чтобы воспеть все то, что он разделяет со своей женой, чтобы почтить память всего того, что они потеряли в лице Хэйзель. Куда более завуалированно и обманчиво, чем в неумолимом контрапункте последней ночи Хэйзель, в заключительных строках поэмы Шейд разыгрывает свою «игру миров», отвечая на смятение той далекой страшной ночи стройностью своего замысла и своей уверенностью в присутствии высшего замысла во всем сущем, замысла, различимого даже в случайных событиях уходящего дня.

3. *Комментарий*

Замечание Мартина Эмиса о том, что «самые обычные вещи» Набоков «умеет делать лучше, чем кто-либо», особенно применимо к одной из самых необычных «обычных вещей», когда-либо превращенных в повествование, а именно — к занимающему бóльшую часть «Бледного огня» Комментарию. Свыше двухсот страниц построчных примечаний могут, казалось бы, обернуться катастрофой для повествования, однако Набокову удается связно рассказать в этих примечаниях три захватывающих в своей контрастности истории: непритязательно-интимную (дружба Кинбота с Шейдом в Нью-Уае), экзотическую (побег Чарльза II с Зембли) и желчно-сатирическую (охота Градуса за живущим инкогнито в изгнании королем); причем все сюжетные линии достигают своей кульминации в последнем примечании. Для этих историй Набоков создает декорации, в которых соседствуют черты реализма (атмосфера небольшого американского университетского городка) и характерные для «романтических драм» пространственные сдвиги (сказочное королевство Зембля). Среди этих

декораций он помещает одного из своих самых оригинальных и незабываемых персонажей — нелепого, смешного, неизбывно трагичного Чарльза Кинбота. Несмотря на всю неразбериху, вносимую Кинботом, Набоков позволяет нам насладиться формой повествования и авторской волей, ощутимой в кажущемся хаосе Комментария.

Одна ни на мгновение не ослабевающая ирония формирует весь Комментарий целиком. Вместо того, чтобы предоставить читателю своего громадного apparatus criticus[17] результаты усердной работы в лабиринтах книгохранилищ, вместо того, чтобы снабдить читателей всей необходимой информацией, собирать которую у них не будет времени, Кинбот признается в том, что в «одинокой избушке, где [он живет] подобно Тимону в пещере», нет библиотеки (прим. к стр. 39–40), что за исключением одного-единственного интервью он не предпринимал никаких изысканий вообще. Тем не менее, в отличие от читателей *Кинбота,* читатели *Набокова* получают возможность делать свои простые и неожиданные открытия, недоступные автору комментария. Для большин-

[17] Примечания: 17
Критический аппарат, научный комментарий *(лат.)*.

ства этих открытий нет нужды в бесконечной борхесовской библиотеке — достаточно хорошего словаря, полного собрания сочинений Шекспира, а также любопытства, памяти и воображения. То, что мы можем найти в Комментарии, зависит не столько от тайного знания эрудитов, сколько просто от трезвой оценки человеческого поведения и характера.

Примечание к строкам 1–4

При первом чтении мы можем не отдавать себе отчета, но, безусловно, *чувствуем,* насколько — несмотря на разброд в мыслях Кинбота — тверд контроль Набокова над Комментарием. Первое примечание открывается полезным и элегантным парафразом начальных строк «Бледного огня» с образом свиристеля, и парафраз этот заставляет нас вернуться к самой поэме, устанавливая тем самым такой порядок чтения, при котором Комментарий может стать для нас источником дополнительного удовольствия. В конце Предисловия Кинбот заявляет: «Разрешите мне сказать, что без моих комментариев текст Шейда попросту лишен всякой человеческой реальности, ибо человеческая реальность такой поэмы,

как эта, чересчур капризной и сдержанной для автобиографии, с пропуском многих содержательных строк, необдуманно им отвергнутых, зависит полностью от реальности автора и его окружения, привязанностей и т. д., — реальности, дать которую могут только мои примечания. Мой дорогой поэт, по всей вероятности, не подписался бы под таким заявлением» (36). Действительно, первое примечание Кинбота сообщает некоторые личностные подробности, которые пропускает Шейд: в какой-то степени реальность эта воссоздана с помощью полета фантазии в стиле biographie romancée[18] («Мы можем вообразить Джона Шейда в раннем отрочестве, наружностью неказистого, но во всех остальных отношениях прекрасно развитого юношу, испытывающим первое эсхатологическое потрясение, поднимая неуверенными пальцами с травы плотное овальное тельце и рассматривая красные, как бы восковые, полоски, украшающие серовато-бурые крылья и изящные рулевые перья, тронутые желтым на концах, ярким, как свежая краска»). Сообщенные Кинботом сведения отчасти полезны, но в гораздо большей степени они вызваны

[18] Примечания: 18
Биографический роман, романизированная биография *(фр.)*.

к жизни неспособностью комментатора надолго сфокусировать свое внимание на чем-то, кроме самого себя:

> Когда в последние годы жизни Шейда я имел счастье быть его соседом средь идиллических холмов Нью-Уая (см. Предисловие), я часто видел именно этих птиц, весело питающихся синими, с меловым налетом, ягодами можжевельника, росшего на углу его дома (см. также строки 181–182).
>
> Мое знакомство с садовыми *Aves* сначала ограничивалось североевропейскими видами, но молодой нью-уайский садовник, к которому я проявил интерес (см. прим. к строке 998), научил меня определять по силуэтам целый рой маленьких чужестранок тропического типа и смешные их голоса <…>.

И без того невозможно эгоцентричное для академического комментария, это примечание достигает нового пика абсурда, когда Кинбот указывает на то, что похожая на свиристеля птица изображена на гербе «земблянского короля Карла Возлюбленного (р. 1915), злоключения которого

я столь часто обсуждал с моим другом». Тема Зембли была затронута в Предисловии четыре раза, но только мимоходом. Похоже, теперь Кинбот считает, что пора уже вывести на сцену подлинного героя Комментария — человека, о чьих злоключениях он так часто говорил с Шейдом, человека, который должен был стать героем поэмы «Бледный огонь».

Последний абзац первого примечания сообщает всего одну полезную биографическую деталь («Поэма была начата ровно посредине года, в первые минуты после полуночи 1 июля»), чтобы тут же, в силу зацикленности Кинбота на самом себе, свернуть к намеку на его очередной сексуальный интерес («пока я играл в шахматы с молодым иранцем, студентом нашей летней школы») и завершиться таинственным, но явно неуместным в этом контексте признанием: «<…> я не сомневаюсь, что наш поэт понял бы искушение, испытанное его комментатором, синхронизировать с этой датой роковой факт — отбытие из Зембли будущего цареубийцы Градуса. На самом деле Градус покинул Онхаву 5 июля на копенгагенском самолете». Здесь Градус упомянут впервые, и нам, конечно, хочется узнать, почему его влияние на сюжет будет «роковым», но уже

то, что, по мнению Кинбота, Градус заслуживает упоминания в самом первом примечании, то, что Кинбот испытывал искушение пожертвовать историческим фактом ради симметрии, и его уверенность в том, что Шейд понял бы это искушение, — подтверждает все подозрения относительно Кинбота, возникшие в ходе чтения Предисловия. Оказывается, человек, который уверен в том, что только он способен представить поэму Шейда читателю, не понимает ни своей задачи в качестве комментатора «Бледного огня», ни самого автора поэмы, которого называет своим другом.

Предлагая читателю пояснительный пересказ начальных строк поэмы и несколько трогательных подробностей биографического контекста, первое примечание говорит куда больше об эгоизме Кинбота, о его неспособности понять Шейда, о его сексуальных интересах, о его озабоченности Земблей и болезненной сосредоточенности на Градусе. Тем не менее в этом «беспорядочном» примечании Набоков представляет каждую из главных тем романа, приглашая нас читать не вместе с Киботом, а между его строк, получая удовольствие как от его беспардонной эксцентричности, так и его академических притязаний.

Чтобы вскрыть главную иронию романа, требуется всего лишь понимание того, чем один персонаж обязан другому. Помня об этом, мы сможем сквозь выдвигаемую Кинботом на первый план героику — его «славную дружбу» с Шейдом, исключительность его роли компаньона, вдохновителя и редактора поэта, как и «славные злоключения» его собственного прошлого, — увидеть весь комизм, весь пафос безумного, невыносимого эгоцентризма, который отталкивает от Кинбота окружающих до тех пор, пока он не остается в полном одиночестве, страхе и отчаянии.

Первое прочтение Комментария несет в себе четыре основных открытия. Главное открытие, главная шутка романа — в том, что примечания Кинбота имеют мало общего с поэмой Шейда. Внутри этого открытия заключена серия открытий несколько более замедленного действия: они касаются личности Кинбота, истинных взаимоотношений между Кинботом и Шейдом, между Кинботом и Чарльзом II Земблянским, а также между Кинботом и Градусом. Обратимся к каждому из этих четырех открытий поочередно, в порядке удаления Комментария от текста поэмы Шейда.

Открытие первое. Кинбот-комментатор

Несоответствия между Комментарием и поэмой оборачиваются множеством миниатюрных комических открытий, самые простые из которых требуют от читателя всего лишь вернуться к тексту Шейда, чтобы оценить наглость и тщеславие Кинбота, его отчаянную и бесстыдную зацикленность на собственной персоне. «*Строка* 62: часто», — сообщает заголовок примечания, которое начинается так: «Часто, почти еженощно, в течение всей весны 1959 года, я жил в страхе за свою жизнь. Одиночество — это игральное поле Сатаны». При этом в поэме говорится следующее: «Огромная скрепка телеантенны блестит на месте / Негнущегося флюгера, который часто посещал / Наивный и воздушный пересмешник». От нас не ускользает комическая неспособность Кинбота объяснять слова («лемниската»); единицы измерения (см. прим. к стр. 120–121); представителей фауны («виргинийская белянка»); социокультурные особенности («*Строка* 130: Я никогда не бил мячом об землю на бегу и не заносил

биты». «Откровенно говоря, я тоже никогда не отличался в футболе или в крикете. Я недурной наездник, крепкий, хоть и не ортодоксальный лыжник, хороший конькобежец, увертливый борец и страстный альпинист», — европейцу Кинботу невдомек, что американец Шейд имеет в виду баскетбол и бейсбол и что *ему самому* в этом примечании не место); и особенно — литературные аллюзии (рассказы о Шерлоке Холмсе, отсылки к Харди, Элиоту, Фросту, Браунингу, По, Шекспиру). Несмотря на ясную подсказку поэта, Кинбот не в состоянии идентифицировать источник названия поэмы, но зато, как тяготеющий к англокатолицизму верующий, не может не сообщить по поводу строк

> *Я прислушивался к жужжанию голосов внизу и молился,*
>
> *Чтобы все всегда были здоровы,*
>
> *Дядья и тетки, горничная, ее племянница Адель,*
>
> *Видавшая Папу, люди в книжках и Бог, —*

следующее: «Пий X, Джузеппе Мельхиор Сарто, 1835–1914, на Папском престоле в 1903–1914» (85/131). Неспособный уловить аллюзии Шейда,

Кинбот сворачивает к своим навязчивым идеям и фантазиям:

> Мое отрочество было слишком счастливым и здоровым, чтобы заключать в себе что-либо отдаленно напоминающее обморочные припадки, испытанные Шейдом. У него, вероятно, была легкая форма эпилепсии, схождение нервов с рельс в одном и том же месте, на одном и том же изгибе пути, каждый день в течение нескольких недель, пока природа не исправила повреждения. Кто может забыть добродушные, лоснящиеся от пота лица медногрудых железнодорожных рабочих, опирающихся на свои лопаты и провожающих глазами окна осторожно скользящего мимо экспресса? (162)

Случайная метафора, пришедшая на ум Кинботу («схождение нервов с рельс»), заставляет его перескочить с одного на другое, и он уводит нас в чащу своего прошлого, своих сексуальных предпочтений, своей жажды быть в центре внимания. И как обычно, Набоков позволяет Кинботу упиваться ностальгией и лирическим восторгом, неотделимыми от абсурда его неуместности.

«бледный огонь»

Каждый уровень Комментария дарит нам определенное открытие, в которое Набоков закладывает возможность следующего открытия или загадку, требующую нашего пристального внимания. Как и в Предисловии, для особенно пытливых Набоков припасает отдельную награду, но в то же время оставляет возможность разгадки и для всех остальных.

В примечании к строке 12 Кинбот сообщает, что «последний король Зембли, отчасти под влиянием своего дяди Конмаля, великого переводчика Шекспира (см. прим. к строкам 39–40 и 962), несмотря на частые мигрени, страстно увлекался литературоведением». Если мы пойдем вслед за обеими перекрестными ссылками, то сперва найдем примечание Кинбота к черновому варианту одного двустишия, которое Шейд впоследствии решил отбросить. Процитировав отброшенный вариант, Кинбот добавляет:

> Нельзя не вспомнить строк из «Тимона Афинского» (акт IV, сцена 3), где этот мизантроп обращается к трем ворам. За отсутствием библиотеки в моей одинокой избушке, где я живу подобно Тимону

в пещере, я принужден – чтобы быстро процитировать – произвести обратный перевод этого места прозой с земблянского стихотворной версии «Тимона», каковая, я надеюсь, достаточна близка к оригиналу или, по крайней мере, верна ему по духу:

> *Солнце – вор: оно завлекает море*
> *и грабит его. Месяц – вор:*
> *он крадет у солнца свой серебристый свет.*
> *Море – вор: оно растворяет месяц.*

Для достойной оценки Конмалевых переводов Шекспира см. примечание к строке 962.

Обратный перевод с земблянского должен заставить любопытного — или подозрительного — читателя сверить этот фрагмент с шекспировским оригиналом, что откроет нам не только вполне ожидаемый комизм искажения оригинала в двойном обратном переводе, но и,

совершенно неожиданно, — источник заглавия поэмы Шейда[1]. Держа в уме эту перекрестную ссылку, мы переходим ко второй ссылке, данной в примечании к строке 12, и наталкиваемся на пояснение Кинбота к следующим строкам Шейда: «Но эта прозрачная штука требует заглавия, / Подобного капле лунного света. Помоги мне, Вильям! “Бледный огонь”», — пояснение, в котором Кинбот верно заключает, что поэт позаимствовал название поэмы у Шекспира, однако добавляет: «Но в котором произведении Барда выискал его наш поэт? Моим читателям придется сделать собственное изыскание. У меня с собой всего только крошечное жилетно-карманное издание “Тимона Афинского” — по-земблянски. В нем, во всяком случае, нет ничего, что могло бы показаться эквивалентом “бледного огня” (будь это так, мое везение оказалось бы статистически чудовищным)» (стр. 327).

Таким образом, мы можем разгадать загадку заглавия, лишь прочитав примечание к строке 12 и, в качестве бонуса за обращение к перекрестным ссылкам, вернувшись к словам Кинбота о том, что «последний король Зембли <…> страстно увлекался литературоведением». Если мы окажемся достаточно любопытны, чтобы пройти

по следу этих перекрестных ссылок, то узнаем из Предисловия, что Кинбот и есть этот «последний король», и сможем оценить иронию, заключающуюся в том, что при всей его страсти к литературоведению поэма Шейда вызывает в авторе Комментария очень мало интереса — в отличие от той поэмы, которую он ждал от Шейда и которую пытается навязать ему в Комментарии. Кинботу недосуг даже отыскать конкорданс к произведениям Шекспира.

Если, однако, мы не последуем за этими первыми перекрестными ссылками, то при последовательном чтении придем к примечанию к строкам 39–40, которое содержит *собственную* отсылку к примечанию к с. 962. Если же мы *и теперь* оставим эти ссылки без внимания, то увидим, что следующее примечание, к строке 42, содержит странные отголоски земблянского перевода «Тимона Афинского», которые продолжают звучать в голове Кинбота. Кинбот жалуется на то, что при всем его старании заставить Шейда воссоздать «в поэме ослепительную Земблю, горевшую в [его, Кинбота] мозгу», он сейчас понимает, насколько беспочвенными оказались его надежды:

Хотя я, увы, понимаю слишком хорошо,

что результат, в его бледной и прозрачной форме, не может быть сочтен за прямое эхо моего повествования (из коего, кстати, лишь несколько отрывков приведено в моих примечаниях, главным образом к Песни Первой), вряд ли, однако, можно сомневаться в том, что закатное рдение этой истории подействовало как катализатор на самый процесс непрерывного творческого кипения, который позволил Шейду создать поэму в 1000 строк за три недели. Существует помимо этого симптоматическое семейное сходство между окраской поэмы и рассказом. Не без удовольствия перечел я мои комментарии к его строкам и в ряде случаев поймал себя на заимствовании некоего опалового отсвета пламенной сферы моего поэта, а также на бессознательном подражании прозаическому стилю его собственных критических статей (42/92–93).

Эхо «бледного огня» в «бледной и прозрачной форме», равно как и эхо земблянского перевода «Тимона Афинского» (Кинботу невдомек, что его собственная фраза откликается куда более отчет-

ливым эхом на английский оригинал «Тимона»), должны привести в движение наше подозрение в том случае, если мы до сих пор не потянулись за нашим однотомным полным собранием сочинений Шекспира и не нашли третьей сцены из четвертого акта «Тимона Афинского».

Если даже это звучное эхо не возбудит нашего любопытства, ниже мы найдем и другие отсылки к земблянскому изданию «Тимона», которое будущий Чарльз II обнаруживает в чулане, ведущем к потайному ходу, и которое тридцать лет спустя, после земблянской революции, прихватывает с собой как талисман, когда бежит тем же потайным ходом и выбирается из него неподалеку от Кориоланова переулка и Тимоновой аллеи. Если настойчивость автора не наводит нас на мысль о загадке или тайном ключе, то, может быть, мы вспомним все отсылки к «Тимону» и к одному конкретному фрагменту этой пьесы, когда мы дойдем до примечания, в котором Кинбот заявляет, что в его карманном издании «Тимона Афинского» по-земблянски «нет ничего, что могло бы показаться эквивалентом “бледного огня”». В любом случае здесь загадка названия поэмы наконец будет ясно сформулирована, и к этому моменту пытливому читателю будет дано полдю-

жины шансов разгадать то, что никак не может разгадать Кинбот, всецело поглощенный созерцанием земблянского миража.

Поразительно, как некоторые читатели могут подозревать великодушного остроумца Набокова в стремлении довести их до отчаяния. Набоков находит нехватку любопытства всего лишь смешной — и печальной, — но неизменно с лихвой вознаграждает любопытных.

Открытие второе. Нью-Уай: Кинбот и Шейд

Кинбот не снисходит до той «нудной возни» (прим. к стр. 747–748), которую подразумевает работа над серьезным комментарием, поскольку он уверен, что обогащает поэму, показывая «изнанку ткани» (Предисловие, с. 22), то есть ту, куда более увлекательную, историю, к изложению которой он так часто склонял Шейда, которую Шейд *должен был* рассказать и *рассказал бы*, если бы захотел. Для Кинбота само собой разумеется, что Шейду и читателям Шейда будут куда более интересны «славные злоключения» Чарльза II, чем тихая жизнь «седого поэта» (прим. к стр. 12) из Нью-Уая. Отсюда прямая дорога ко второму

и третьему уровням Комментария, к Кинботу и Шейду как соседям, а также к той Зембле, любовь к которой, как мнится Кинботу, им следует разделять.

Кинбот утверждает, что Шейд ценил его «общество выше всех прочих». Утверждение это кажется довольно подозрительным в контексте Предисловия, особенно когда Кинбот настаивает на том, что, несмотря на их недолгое общение с Шейдом, «существует вид дружбы со своей собственной внутренней деятельностью, с собственными зонами прозрачного времени, не зависящими от вертящейся зловредной музыки» (Предисловие, с. 25), или когда он допускает, что Шейд «нарочито скрывал» свою нежность к нему при людях, но это допущение выглядит особенно нелепо после того, как Шейд *нарочито открыл* в поэме «Бледный огонь» свою нежнейшую любовь к жене. Жалуясь на то, что воспоминания профессора Хёрли о Шейде «не содержат ни единого упоминания о лучезарной дружбе, озарившей последние месяцы жизни Джона» (71/117), Кинбот видит в этом подтверждение мстительной зависти и предвзятости Хёрли, хотя, даже читая роман в первый раз и углубившись в Комментарий лишь на несколько страниц, мы имеем

основания полагать, что Хёрли не упоминает Кинбота потому, что его отношения с Шейдом не были не то что «лучезарной», но даже простой дружбой. Всего лишь двумя примечаниями выше, оплакивая муки своего одиночества, Кинбот сообщает, что «именно тогда, в эти замаскированные под весну ночи, когда звуки новой жизни в деревьях так жестоко подражали потрескиванию старой смерти в моем мозгу, полагаю, что именно тогда, в эти страшные ночи, я привык обращаться к окнам дома моего соседа в надежде найти проблеск утешения (см. прим. к стр. 47–48). Чего бы не дал я тогда за то, чтобы с поэтом случился новый сердечный припадок (см. стр. 691 и прим.), чтобы меня позвали к ним в дом с ярко освещенными окнами, посреди ночи, в великом горячем приливе симпатии, кофе, телефонных звонков, рецептов из земблянских трав (они творят чудеса!) и с воскресшим Шейдом, плачущим в моих объятиях (“Ну, будет, будет, Джон…”)» (62/110–111).

Кинбот также утверждает, что он был «единственным зачинателем» («the only begetter», см. Предисловие, с. 22) «Бледного огня», но эта его уверенность основана всего лишь на обманчивом ощущении собственной значимости: «Как упорно

наш поэт вызывает образы зимы в начале поэмы, которую начал благоуханной летней ночью! Механизм ассоциации легко различим (стекло приводит к хрусталю, а хрусталь ко льду), но суфлер, скрытый за ним, остается неизвестным. Скромность мешает предположить, что на выбор сезона повлияло знакомство поэта с его будущим комментатором, происшедшее зимой» (прим. к с. 35). «Скромность мешает предположить», — говорит Кинбот с помпезной обезличенностью ложной скромности и все-таки не только предполагает, но отмечает, настаивает: он и *есть* тот самый суфлер.

Это утверждение не заслуживает ничего, кроме усмешки, но Набоков последовательно наполняет отчаянное влечение Кинбота к Шейду восторгом и энтузиазмом, которыми трудно не заразиться, несмотря на всю их нелепость: читателю должно передаться желание Кинбота навязать Земблю Шейду с «бесшабашной щедростью пьяницы»; почти что сексуальное возбуждение, сопровождающее все попытки Кинбота одарить Шейда своей историей («я понял, что он до краев полон моей Земблей, <…> готов прыснуть, лишь стоило моргнуть глазом»)[2]; его неудержимая тяга к шпионству за Шейдом, занятым работой над

«большой поэмой» (47–48/99), которую поэт не хочет ни с кем обсуждать; ошеломительное ощущение предательства, испытанное Кинботом, когда он понимает, что по вечерам Шейд читает Сибилле только что написанное; муки разочарования, пережитые им после того, как он узнаёт, что его видения Зембли так и не были навечно вплавлены в янтарь Шейдова стиха.

Набоков позволяет Кинботу явить свою одержимость с тем же пылом, с каким Гумберт Гумберт являет свою. Так же как Гумберту почти удается убедить некритичных читателей «Лолиты» закрывать глаза на последствия его одержимости, Кинбот способен убедить некоторых в том, что Шейд был *обязан* изложить многоцветную историю Зембли своим стихом. Но в том-то и состоит главная читательская задача на этом втором, нью-уайском, уровне Комментария. Мы должны разглядеть за Кинботовой завороженностью собственной точкой зрения всю невыносимость его маниакального поведения — его попытки навязать свою историю Шейду, его бесстыдную, почти угрожающую слежку за соседями, его злостное пренебрежение человеком, которого он называет своим другом, и всеми остальными, за исключением самого себя, его полную неспособность

оценить уникальное доверие, связующее двух любящих супругов, — мы должны разглядеть это и понять, как великодушен и мягок Шейд в отношении своего интересного, отчаянного, но крайне неприятного соседа.

Одной сцены будет достаточно. Однажды утром по дороге из церкви Кинботу слышится голос Шейда, говорящего: «Приходите вечером, Чарли», — хотя вокруг никого нет.

> Я тотчас позвонил по телефону. Шейдов нет дома, сказала развязная служаночка, противная маленькая поклонница, приходившая к ним стряпать по воскресеньям и, не сомневаюсь, мечтавшая приласкаться к старому поэту как-нибудь в отсутствие жены. Я снова позвонил двумя часами позже, попал, как всегда, на Сибиллу; стал настоятельно просить к телефону моего друга (мои телефонные поручения никогда не передавались), добился и спросил его как можно спокойнее, что он делал около полудня, когда я услышал его как большую птицу в моем саду. Он не мог точно вспомнить, сказал, подождите минутку, он играл в гольф

с Полем (кто бы он там ни был) или, по крайней мере, смотрел, как Поль играет с другим коллегой. Я крикнул, что должен повидать его вечером, и вдруг, без всякой причины, разразился слезами, затопив телефон и задыхаясь – такого пароксизма со мной не случалось с тех пор, как 30 марта меня покинул Боб. Было суетливое совещание между Шейдами, а затем Джон сказал: “Чарльз, послушайте, давайте пойдем сегодня вечером на хорошую прогулку. Я вас встречу в восемь”. Это было моей второй хорошей прогулкой с 6 июля (неудовлетворительный разговор о природе); третьей – 21 июля – предстояло быть чрезвычайно краткой.

На чем я остановился? Да, мы с Джоном опять шагали, как бывало, в лесах Аркадии под лососиновым небом.

«Ну, – сказал я весело, – о чем это вы писали вчера вечером, Джон? Окно вашего кабинета просто пылало».

Он ответил: «О горах».

Хребет Бера, возвышенность, состоящая из камня в прожилках и косматых елей, встал передо мной во всей своей мощи и

величии. Это чудное известие заставило заколотиться мое сердце, и я почувствовал, что теперь, в свою очередь, могу позволить себе быть великодушным. Я попросил моего друга больше ничего мне не говорить, если ему не хочется. Он сказал, да, не хочется, и начал жаловаться на трудности добровольно взятого на себя дела. Он высчитал, что в течение последних двадцати четырех часов его мозг проработал около тысячи минут и произвел пятьдесят строк (скажем, семьсот девяносто семь по восемьсот сорок семь) или по одному слогу каждые две минуты. Он окончил свою Третью, предпоследнюю, песнь и начал Песнь Четвертую, последнюю (см. Предисловие, см. немедленно Предисловие), – и не очень ли буду я огорчен, если мы отправимся домой – хотя было всего около девяти, – чтобы он мог нырнуть обратно в свой хаос и вытащить оттуда свой космос со всеми его мокрыми звездами?

Как мог бы я сказать «нет»? Этот горный воздух ударил мне в голову. Он воссоздавал мою Земблю! (802/297–299)

Комические обертоны этого отрывка очевидны: неувязка между кратким ответом Шейда: «О горах», — то есть о той горе, которую госпожа З. видела во время клинической смерти, о ее «Мон-Блоне» из Песни Третьей, — и предположением Кинбота о том, что Шейд пишет о побеге Чарльза II через горы; эротический нарциссизм, заключенный в двусмысленности описания хребта Бера[3], встающего «во всей своей мощи и величии». Но все это только отвлекает от куда более важных выводов, которые внимательный читатель может сделать о Кинботе-человеке.

Его презрение к «служаночке, противной маленькой поклоннице», которая (Кинбот не сомневается) мечтает «приласкаться к старому поэту как-нибудь в отсутствие жены», говорит о том, как мало его самовлюбленность имеет общего с его самосознанием. Ведь он тоже *противный поклонник* Шейда, он тоже извлекает сексуальное удовольствие из отношений с поэтом, он тоже с наслаждением навещает поэта в отсутствие Сибиллы. Его презрение к «служаночке» отражает его снобизм, его врожденную нехватку снисходительности и женоненавистничество, его неспособность понять любого рода привязанность женщины к мужчине.

Несмотря на попытку Сибиллы оградить мужа, Шейд отрывается от работы под нажимом рыдающего Кинбота и соглашается прервать поток вдохновения (он был погружен в работу над центральным местом поэмы), чтобы прогуляться с навязчивым соседом. Кинботу и в голову не приходит, что Шейд вовсе не ждет этой прогулки с тем же восторгом, с каким ждет ее *он сам*, что поэт терпит его навязчивое стремление свести любой разговор к теме Зембли из любопытства, милосердия и жалости к тому, кого большинство жителей Нью-Уая находят невыносимым. Стоит их прогулке начаться, как Кинбот предается наслаждению своим триумфом («На чем я остановился? Да, мы с Джоном опять шагали, как бывало, в лесах Аркадии под лососиновым небом»), в то время как Шейд дипломатично противостоит его навязчивости и только через час мягко испрашивает у своего спутника разрешения вернуться к вожделенному труду. Если Кинбот и соглашается расстаться, то лишь потому, что полагает, что Шейд на сегодня достаточно искупался в лучах величия Чарльза II.

«бледный свет»

Безудержное самолюбование Кинбота, кичащегося и своей Земблей, и своим мощным

автомобилем, и своей царственной осанкой, и своей воображаемой светскостью, и своей благоговейной близостью к Шейду, отпугивает от него весь Нью-Уай, за исключением Шейда и нескольких случайных сексуальных партнеров, обрекая его на одиночество, сознание неприязни, которую он внушает, отчаяние и манию преследования. Кинбот постоянно думает об ужасах одиночества и мрака, о самоубийстве как способе положить конец своим страхам.

В силу этого Кинбот чувствует особое сродство с Хэйзель Шейд, хотя он никогда не расспрашивал Шейда о его дочери или родителях (не преминув поведать поэту все о родителях Чарльза II — Альфине Туманном и Бленде), хотя он и сетует на то, что в поэме уделено слишком много места Хэйзель и слишком мало Зембле: «<…> написанный им портрет Хэйзель, совершенно ясный и полный, может быть, немножко слишком полон в отношении композиции, так что читатель не может не почувствовать, что он слишком растянут и разработан в ущерб некоторым более богатым и редким темам, которые он вытеснил» (230/191). Едва ли не единственный пример исследовательской работы, которую Кинбот действительно проводит, — это его визит к Джейн Провост,

бывшей секретарше Шейда, устроившей первое (оно же последнее) свидание Хэйзель. От Джейн Кинбот узнает о встрече Хэйзель с полтергейстом (на что в поэме нет никакого намека), а также о ночи, проведенной дочерью Шейдов в «Зачарованном амбаре», на что Шейд намекает в поэме в самых уклончивых выражениях. Перепечатанные Джейн Провост рукописные заметки Хэйзель о событиях этой ночи настойчиво подводят читателя к самому важному из открытий, которые тот может сделать на уровне нью-уайской составляющей Комментария. Подобно распознаванию отголосков «Тимона Афинского» на первом уровне, но куда более таинственным образом, это открытие связано со словами, ставшими названием поэмы Шейда.

Однажды ночью Хэйзель приходит в «Зачарованный амбар» одна и видит «кружок бледного света», скользящий по стенам. Хэйзель задает «светящемуся кружку» вопросы, а потом читает алфавит до тех пор, пока огонек не совершает «краткий прыжок одобрения» на необходимой букве, после чего процедура повторяется. Кинбот воспроизводит записанный этим способом ответ огонька: «пада ата и не ланта неди огол варта тата астр трах пере патад ано улок сказ» («pada

ata lane pad not ogo old wart alan ther tale feur far rant lant tal told»; 347/219). Поскольку Кинбот постоянно возвращается к мысли о самоубийстве — в конце одного из примечаний он выражает надежду на то, что «[н]ам, барахтающимся в повседневной грязи, пожалуй, может быть прощен единый грех, кладущий конец всем грехам» (прим. к стр. 493), — он старается отыскать в этом послании хоть какую-то связь с самоубийством Хэйзель, которое она совершила меньше чем через шесть месяцев после ночи в «Зачарованном амбаре». Его настойчивость провоцирует и нас. Перепробовав все возможные сочетания слогов, Кинбот чувствует, что с удовольствием бросил бы расшифровку —

> если бы не дьявольская сила, побуждающая нас искать тайный узор в этой абракадабре:
>
> > *812 Какое-то звено-зерно, какой-то*
> >
> > *813 Связующий узор в игре*
>
> Я ненавижу такие игры, они вызывают у меня биение в висках с чудовищной болью, но я выдержал и без конца корпел, с

> бесконечным терпением и отвращением комментатора, над искалеченными слогами в отчете Хэйзель, ища хоть малейшего указания на судьбу бедной девушки. Я не нашел ни единого намека. Ни призрак старого Хентцнера, ни игрушечный фонарик скрытого в засаде бездельника, ни ее собственная изобретательная истеричность не выражали тут ровно ничего, что могло бы сойти даже за отдаленное предупреждение или намек на обстоятельства ее близкой смерти (347/220).

То, что Кинбот посвящает столько времени и усилий разгадке записанного Хэйзель сообщения, его трепетная уверенность в том, что оно *должно* заключать в себе какой-то скрытый смысл, равно как и то, что Кинбот связывает это сообщение с центральным откровением «Бледного огня» Шейда, побуждают нас к расшифровке этих «искалеченных слогов». Но если некоторые загадки даются нам легко, то иные сопротивляются нашим усилиям разгадать их. Пытливый читатель, даже если он читает набоковский роман впервые, может найти источник «бледного огня» еще до самой постановки вопроса о происхождении

названия поэмы Шейда, но найти источник и значение «бледного света» он к этому моменту просто не в состоянии. С другой стороны, *перечитывающий* этот ключ обретет.

Открытие третье. Зембля: Кинбот и Чарльз II

Внутри Комментария и рассказа об отношениях Кинбота и Шейда заключено повествование о Зембле, которое Кинбот навязывает Шейду в надежде, что тот сочинит поэму, «вроде романа в стихах, о земблянском короле» (1000/339). Для большинства читателей Зембля — чистое волшебство, и ее неопределенный статус добавляет блеска прохладному сиянию этой страны. Являясь чистой выдумкой для нас, Зембля тем не менее воспринимается жителями Нью-Уая как нечто само собой разумеющееся. В каком же отношении находится Зембля к географической Новой Земле, к архипелагу Nova Zembla, к России или Скандинавии, к действительности и вымыслу?

Воспоминания о безоблачных небесах и хрустальной прозрачности воздуха Зембли, а также о царствовании ее последнего короля наполняют

Кинбота безграничным энтузиазмом. При первой же возможности — в примечании к словам Шейда «хрустальная земля» — Кинбот высказывает предположение о том, что это, возможно, «намек на Земблю», его «дорогую родину», и описывает ту гармонию, которая стала символом царствования Карла Возлюбленного: «В Онхаве неуклонно подрастал небольшой небоскребик из ультрамаринового стекла. Климат как будто улучшался. Налоговая система была предметом чистой красоты. Бедные понемножку становились богаче, а богатые — беднее» (12/86).

Самая большая из земблянских странностей — сексуальная инверсия, в результате которой гомосексуализм становится если не нормой, то по меньшей мере особой земблянской «мужественной» формой любви. Слова Шейда «моя спальня» (его детская спальня в доме, где он по-прежнему живет) провоцируют знаменательное примечание Кинбота, посвященное земблянской сексуальности:

> Наш принц был привязан к Флёр, как к сестре, но без легчайшей тени кровосмесительства и вторичных гомосексуальных осложнений. У нее было маленькое

бледное личико с выступающими скулами, ясные глаза и вьющиеся темные волосы. Говорили, что светский скульптор и поэт Арнор, проходив месяцы с фарфоровой чашкой и туфелькой Золушки, нашел во Флёр то, чего искал, и применил ее груди и ступни к своей «Лилит, зовущей назад Адама»; но я отнюдь не эксперт по этим нежным предметам. Отар, ее любовник, говорил, что, когда идешь за ней и она знает, что за ней идут, покачивание и игра ее узких стройных бедер необыкновенно художественны, как то, чему арабских девушек обучали в специальных школах специальные парижские сводни, которые затем бывали удушены. Ее хрупкие щиколотки, говорил он, которые она ставила очень тесно одна к другой в своей изящной, колеблющейся походке, были те самые «осторожные драгоценности», о которых Арнор говорит в стихотворении о miragarl (девушке-мираже), за которые «король грез в песчаных пустынях времени отдал бы триста верблюдов и три фонтана».

On ságaren werém tremkín tri stána
Verbálala wod gév tri phantána

(я отметил ударения) (80/125).

Начиная со скользкой фразы «без легчайшей тени кровосмесительства и вторичных гомосексуальных осложнений», это примечание расфокусирует наш взгляд на земблянскую сексуальность. Отсылки к мифу и сказке (Лилит и Золушка), смачная неправдоподобность «светского скульптора», измеряющего грудь и ступни всем земблянским женщинам, экзотичность «арабских девушек» и «специальных парижских сводней, которые затем бывали удушены», ощущение, что отвратительное начинает казаться безобидным за вуалью удаленности, мысль о том, что женская красота всего лишь мираж, — все это только подготовка к странным сценам, составляющим главное содержание этого примечания. Подталкиваемая амбициозной матерью-графиней, Флёр де Файлер ведет осаду спальни принца (будущего Чарльза II) в течение сорока дней между смертью королевы-матери и его коронацией, но «соблазнительницей» она оказывается «пло-

хой». Описание нимфовидного, едва прикрытого тела Флёр, ее нерешительного и безнадежного приступа («[н]а второй день их смехотворного сожительства на ней была всего лишь пижамная кофточка без пуговиц и рукавов. Вид ее четырех голых конечностей и трех мышек (земблянская анатомия) раздражал его») придает гетеросексуальным отношениям такой неестественный, причудливый характер в глазах будущего короля, что его «более мужественные утехи» кажутся вполне оправданными. Только по мере того, как осторожность Кинбота начнет постепенно ослабевать, приподнимется завеса над гораздо более постыдной стороной королевской гомосексуальности — над предпочтением, которое он отдает мальчикам.

Главное откровение земблянской линии Комментария — первое главное открытие при первом чтении романа — это то, что Чарльз II и Кинбот — одно лицо. Кинбот скрывает это от окружающих и от нас до тех пор, пока мы не вчитаемся в Комментарий достаточно глубоко, и наслаждается этим секретом *именно как* секретом, то есть тем, что следует скрывать и чем следует одаривать. Во время одной из их вечерних прогулок Кинбот говорит Шейду: «<…> как только

ваша поэма будет готова, как только величие Зембли сольется с величием ваших стихов, я намерен открыть вам одну последнюю истину, необычайный секрет, который совершенно вас успокоит» (433–434/249). Комментируя немногим ранее отвергнутую Шейдом и сохранившуюся в черновике цитату из Поупа («В героях пьяницу, безумца в королях»), Кинбот задается вопросом: «Или же он боялся оскорбить настоящего короля? Обдумывая недавнее прошлое, я никак не мог задним числом установить, точно ли он “разгадал” мой секрет, как он однажды заметил (см. примечание к строке 991)» (417–424/235). На этом этапе будет немного читателей, секрет еще *не* разгадавших, и, помимо тех, кто уже прошел вслед за перекрестной ссылкой из Предисловия на примечание к строке 991, лишь немногие читатели откажут себе в удовольствии обратиться к этому примечанию теперь, чтобы подтвердить свою догадку. Пусть секрет не раскрыт полностью и на этот раз, он почти выдан: прося Шейда показать рукопись практически законченной, по словам автора, поэмы, Кинбот говорит: «Я обещаю открыть вам, *почему* я дал вам или, скорее, *кто* дал вам вашу тему».

Даже если тропинка перекрестных ссылок

Предисловия не приводит нас к пониманию того, что Кинбот и Чарльз II — одно и то же лицо, мы все-таки можем добраться до Кинботова секрета окольными путями. Это и обуревающее Кинбота желание открыть свое инкогнито при всех усилиях его сохранить: «Вообразите мягкосердечного неуклюжего великана, вообразите историческую личность <…> вообразите монарха в изгнании» (Предисловие, 23). Это и обмолвка Кинбота, славящего правление Чарльза II: «Бедные понемножку становились богаче, а богатые — беднее (в соответствии с тем, что, возможно, будет когда-нибудь известно под названием Закона Кинбота)» (12/86). Это и наше предчувствие, что такой нарцисс, как Кинбот, может быть настолько заворожен личностью Чарльза II, только если он сам и есть Чарльз II, — догадаться об этом можно уже по первому длинному примечанию о Зембле, посвященному родителям Чарльза II (прим. к стр. 71). Это и возможность проверить внезапную догадку, заглянув в Указатель имен, в пояснении к которому говорится: «Прописные буквы Г., К. и Ш. (каковые см.) обозначают трех главных действующих лиц этой книги» (с. 347; в Указателе нет статьи «Карл II» под литерой «К», что само по себе уже подсказка; если мы следуем

за «каковые см.», то находим «К., см. “Чарльз II” и “Кинбот”»; если мы не обратим внимание на пояснение к Указателю и перейдем прямо к статье «Чарльз II», то в самом ее конце увидим: «См. также “Кинбот”»). Это и настолько яркие детали, и настолько сильное эмоциональное напряжение некоторых сцен, — например, той, в которой наследника ночью извещают о кончине матери (71/120–122), — что кажется, будто повествователь был их главным действующим лицом. Это и обращенные к Дизе слова Чарльза о том, что он поедет в Америку преподавать литературу (433–434/247), притом что Кинбот недавно прибыл в эту страну именно с такими намерениями. Это и вопрос Шейда, заданный после того, как он услышал рассказ о последней встрече Чарльза II с Дизой: «Как вы можете знать, что все эти интимные подробности о вашем ужасном короле правда?» (433–434/248). Это и третье лицо вместо первого в примечании, описывающем десантирование короля в Америку (691/284–286), — словно Кинбот чувствует, что можно больше не осторожничать после того, как повествование доставило его в эту точку незамеченным. Это и письмо Кинбота Дизе, на котором указан его американский адрес: «Д-р Ч. Кинбот, КИНБОТ (а не “Карл. Кс. Кингбот”,

как ты или Сильвия написала: *пожалуйста,* будь осторожнее — и умнее)» (768/296). Цепочки подсказок постепенно становятся все менее и менее двусмысленными, так что к моменту появления последней подсказки едва ли не каждый читатель знает то, что все еще скрывает Кинбот, и каждый может получить удовольствие, самостоятельно узнав «последнюю истину» Кинбота, его «необычайный секрет».

«тусклый свет»

«Земблянский» уровень Комментария тоже сфокусирован на открытии, связанном с названием поэмы и образом «бледного огня». Для Кинбота высшая точка его «славных злоключений» — побег через тайный ход и горы. Эпизоду с тайным ходом он отводит самое длинное примечание, переполненное радостью от сделанного открытия и ликованием от удавшегося побега. Кинбот сообщает нам, что король, заточенный после земблянской революции в башне собственного дворца, ощущал себя «единственной черной фигурой в том, что составитель шахматных задач мог бы назвать “выжидательной-задачей-с-королем-в-углу”, типа solus rex» (130/137). Эпизод этот настолько важен для всей саги о Зембле, что Кинбот предлагает Шейду озаглавить поэму о

Чарльзе II «Solus Rex» (1000/340). Все примечание о побеге кажется выстроенным как своего рода шахматная задача как для нас, так и для короля: сможем ли мы решить задачу с его побегом?

Когда король сидит под арестом в «унылой кладовой», свет от лампы, отбросивший блик на ключ в двери чулана, заставляет пленника вспомнить события тридцатилетней давности. Тринадцатилетним мальчиком он искал в этой кладовой затерявшийся набор игрушек, в которые собирался поиграть с Олегом, своим товарищем по самым разным детским проказам. Отведя полу из черного бархата в задней стенке шкафа с игрушками, мальчик обнаружил тайный ход. Вооружившись фонариками и педометром, Чарльз и Олег отправились исследовать туннель, оказавшийся длиной 1888 ярдов, и нашли дверь, за которой услышали «Два ужасных голоса — один мужской, другой женский, то доходившие до страстных верхов, то падавшие до хриплого шепота, обменивались бранью на гутнийском наречии, которое в ходу у рыбаков западной Зембли. Гнусная угроза заставила женщину вскрикнуть от страха. Последовало внезапное молчание, вскоре прерванное мужчиной, который пробормотал какую-то краткую фразу

банального одобрения (“прекрасно, моя милая” или “лучше нельзя”), что было еще более жутко, чем все сказанное прежде» (130/147). Испугавшись, мальчики пустились наутек; во дворце, куда они возвращаются тем же путем, по туннелю, их, однако, ожидают открытия иного рода: двумя неделями раньше они впервые оказались в одной постели, и сейчас «недавнее волнение, вызванное приключением, уже сменилось возбуждением иного рода. Они заперлись. Никем не замечаемая вода лилась из крана. Оба были в полной мужской силе и стонали как голуби» (148).

Воспоминания об открытии тайного хода и открытии секса проносятся в сознании Чарльза II, и он вдруг понимает, что эти воспоминания подсказали ему способ побега. Он просит разрешения поиграть на рояле, и его отводят в музыкальную комнату, где Одон, актер и бескомпромиссный роялист, притворяется тюремщиком-«экстремистом»: «“Никогда не слыхал ни о каком проходе”, — пробормотал Одон с досадой шахматного игрока, которому показали, как можно было спасти проигранную им партию» (149). Одон просит пленника ничего не предпринимать еще один день, чтобы устроить побег — вечером этого дня актер занят в старой мелодраме в Королевском

театре, — но не находящий себе места король возвращается в свою комнату, открывает в темноте дверь чулана, натягивает поверх пижамы какую-то спортивную одежду, которую он находит в куче вещей на полу, снимает полки, прихватывает с собой как талисман карманное издание «Timon Afinsken», которое он нашел тридцать лет назад, и обнаруживает, включив фонарик, что «он безобразно наряжен во все красное» (154). Затем Чарльз II входит в туннель, не зная, куда этот путь приведет его.

Где же король выйдет на поверхность? Множество возможностей, требующих проверки, подчеркивает странную настоятельность уподобления королевского заключения шахматной задаче типа solus rex, а туннеля — ее решению. Когда тринадцатилетний принц обнаруживает тайный ход и отправляется туда вместе с Олегом, его воспитатели мосье Бошан и мистер Кэмпбель начинают партию в шахматы, которая завершается, как раз когда мальчики возвращаются; когда король входит в туннель, снаружи два солдата играют в «ландскнехт». В кладовой, служившей в свое время уборной деду короля Тургусу Третьему, когда-то были зеркало в человеческий рост и зеленая шелковая софа. Над ведущим к

туннелю чуланом висит портрет в рамке из черного бархата: это портрет актрисы Ирис Ахт, чья фамилия значит по-немецки «восемь» и которая «в течение ряда лет, до самой своей внезапной смерти в 1888 г., была любовницей Тургуса». По обитым зеленым ковром ступеням мальчики входят в туннель. «Олег шел впереди: его изящно оформленные ягодицы, тесно обтянутые индиговой бумажной тканью, бодро двигались, и казалось, не факел, а его собственное оживленное сияние озаряет перескакивающим светом низкий потолок и тесные стены. Позади него свет электрического фонарика юного принца играл на земле и одевал мучнистым налетом изнанку голых ляжек Олега». Отмерив на педометре 1888 ярдов, товарищи оказываются перед зеленой дверью, к замку которой подходит ключ от чулана кладовой, но их пугают странный спор, завершающийся странными словами одобрения, и они бросаются бежать назад, так и не узнав, что происходило за дверью.

Вскоре после обнаружения тайного хода принц едва не умирает от пневмонии. В своем бреду он «одно мгновение пытался следовать за светящимся диском, исследующим бесконечный туннель, а в следующее порывался обхватить тающие

ляжки своего светловолосого катамита» (148). Для поправки здоровья его отсылают в Южную Европу, и смерть Олега в возрасте пятнадцати лет помогает «стереть из памяти реальность их приключения» (148). И вот теперь король снова, через тридцать лет, включает фонарик в туннеле:

> Тусклый свет, который он наконец выпустил на волю, был теперь его драгоценнейшим спутником, Олеговым духом, призраком свободы. Он испытывал смесь тревоги и ликования, как бы радость любви, подобную которой он в последний раз испытал в день своей коронации, когда по дороге к трону несколько тактов невероятно богатой, глубокой, полнозвучной музыки (авторство и физической источник которой ему никогда не удалось установить) поразили его слух, и он вдохнул головную помаду хорошенького пажа, который наклонился, чтобы смахнуть розовый лепесток со скамеечки под его ногами <…> (154).

Образы «светящегося диска» и «тусклого света», которые столь живо напоминают королю об Олеге, что он будто бы видит призрак своего

товарища, причудливо перекликаются со «светящимся кружком» и «кружком бледного света» из «Зачарованного амбара». Красный костюм, который, сам того не зная, надевает король, резко контрастирует с орнаментальным повтором зеленого цвета в начале и конце туннеля. Что же кроется за этими орнаментами, куда же ведет этот туннель?

Король доходит до конца туннеля:

> <…> он отпер дверь и, открыв ее, был остановлен тяжелой черной портьерой. Пока он нащупывал проход среди ее вертикальных складок, слабый луч его фонарика закатил свой безнадежный глаз и потух. Он выпустил его из рук – фонарик упал в приглушенную пустоту. Король запустил обе руки в глубокие складки пахнущей шоколадом ткани и, несмотря на неверность и опасность момента, собственное его движение как бы физически пробудило воспоминание о смешных, сначала контролируемых, а затем переходящих в неистовые волноподобные сотрясения, колебания театрального занавеса, сквозь который тщетно пытается

> пробиться нервный актер. Это гротескное ощущение, в такой дьявольский миг, разрешило тайну прохода до того еще, как он выпростался наконец из портьеры в тускло освещенную, тускло заваленную lumbarkamer, служившую некогда уборной Ирис Ахт в Королевском театре (155).

Наконец задача решена — по крайней мере на время. Туннель вел Тургуса к его любовнице; зеленые цвета соединяли ее гримерную («greenroom»[19]) и уборную деда Чарльза II; двусмысленные речи, которые слышали мальчики, были репликами, звучавшими во время репетиции старой мелодрамы, той самой, в которой сейчас играет Одон, — и к счастью, потому что в промежутке между сценами именно Одон встречает за кулисами короля, наряженного во все красное, и увлекает его за собой, спасая от задержания.

Вероятность того, что тот, кто читает роман впервые, сможет догадаться (до того, как об этом догадается сам король), куда приведет Чарльза II

---

[19] Примечания: 19

Когда-то в театрах существовала особая «зеленая комната» (greenroom), в которой актеры и актрисы могли встречаться и общаться с другими людьми в перерывах между сценами.

его побег, или понять общий смысл орнаментальных повторов, хоть и очень мала, но она все же существует. Построение эпизода как шахматной задачи, упоминание игры в шахматы и в «ландскнехт», имена-двойники Бошан (*фр.* Beauchamp) и Кэмпбель (*шотл. гэльск.* Campbell)[20], двоящиеся Ахт (фамилия и цифра) и 1888 (временная и пространственная координата), орнаментальное чередование зеленого и красного, прошлой и настоящей постановок гутнийской мелодрамы, намеки на сошествие в преисподнюю в описании туннеля, связь фонарика и призрака Олега — все эти детали аккумулируются и заряжают атмосферу так, что даже читатель-дебютант может обратить на это внимание. Но чем, собственно, заряжается атмосфера? Ощущением вмешательства судьбы, решающей, умереть герою или вырваться на свободу? Ощущением, что все зависит от того, сможет ли Чарльз II сделать некий правильный ход?

Мы испытываем облегчение только тогда, когда король понимает, куда ведет зеленая дверь.

---

[20] Примечания: 20

Несмотря на разницу в происхождении, «народная этимология» позволяет перевести обе эти фамилии как «Краснопольский», причем морфемный порядок двусоставных частей одной фамилии зеркально отражает порядок другой. — *Прим. перев.*

Старая загадка неожиданно оказывается разрешенной, но что еще может крыться за этими всепроникающими орнаментальными повторами? Сходятся ли они тем или иным образом воедино в одном замысле, задаче, которую мы сможем в конце концов решить?

Открытие четвертое. Кинбот и Градус

Четвертый уровень Комментария — и третья из его сюжетных линий — история постепенного приближения Градуса к Чарльзу II с целью покушения на его жизнь. Кинбот, с упоением повествующий о короле, упивается, но совсем по-иному, мстительным рассказом о своем потенциальном убийце. Злопамятный, мимоходом распускающий галстук Джеральда Эмеральда или намеренно старающийся уязвить Сибиллу за то, что та не пригласила его на празднование дня рождения Джона, Кинбот посвящает Градусу изрядную долю примечаний, выдержанных в духе беспощадной мести. Кинбот дает выход своим враждебным чувствам через контроль над тем, как Градус предстает в повествовании, в перечислении важных деталей, которые ускользают от недалекого киллера[4], в неиссякаемых

оскорблениях, вкрапленных в описания Градуса, в злорадстве по поводу преследующих Градуса неудач — его рушащихся планов, его семейных неприятностей, в насмешках над его физическими недостатками.

Впервые мы видим Градуса мельком в посвященном ему и его предкам суховатом резюме (прим. к стр. 17 и 29), в котором тем не менее, основываясь на беседе с этим киллером, Кинбот добросовестно и брезгливо сообщает сведения о его прошлом, рождении в Риге, детстве в Страсбурге, приезде в Земблю в сороковые годы, первых шагах в качестве члена экстремистской партии, неудачных преступлениях на начальной поре его революционной деятельности, его избрании на роль убийцы короля — избран он был, скорее всего, потому, что «ни один сын Зембли» не мог взять на себя «бесчестия фактического цареубийства» (171/174). По мере того как Градус добирается до Парижа, потом до Женевы и, наконец, Нью-Йорка, наш взгляд фокусируется на облике убийцы все больше и больше, вплоть до его вылета из Нью-Йорка в Нью-Уай, когда Градус показан предельно крупным — и предельно отталкивающим — планом: Кинбот заставляет нас высокомерно и презрительно вглядываться в

«фуксиновые и багровые внутренности» Градуса в то время, как он становится жертвой пищевого отравления, от подробностей которого мы тоже не избавлены (949–2/318).

В последнем подробном примечании, описывающем приближение Градуса, Кинбот сообщает о том, что после того, как кишечные страдания Градуса разрешились взрывным испражнением в туалете гостиницы, находящейся рядом с нью-уайским кампусом, он «все еще стонал и скрежетал искусственными зубами, когда вместе со своим портфелем вновь оскорбил свет солнца» (949–2/322). В поисках доктора Кинбота Градус направляется на кампус, а оттуда по чьему-то совету — в библиотеку, где девушка за стойкой рекомендует ему проверить, нет ли доктора в Исландской коллекции, и только когда в результате бесплодных блужданий Градус возвращается к стойке, девушка спрашивает: «Разве вы… — Да вот он!», — в поле его зрения появляется король Зембли: «Вдоль открытой галереи, идущей по верху зала, параллельно его короткой стороне, высокий бородатый человек переходил быстрым военным шагом с востока на запад. Он исчез за книжным шкафом, но Градус успел узнать по крупному, крепкому телосложению, по бодрой

осанке, по носу с высокой горбинкой, прямому лбу и энергичному размаху рук Карла-Ксаверия Возлюбленного» (323). Наконец-то Кинбот с триумфом признается в том, что он — не кто иной, как бывший король Зембли, чья личность установлена человеком, который проехал тысячи миль, чтобы убить его.

В силу своей неизбывной безалаберности Градус опять теряется в библиотеке и, вернувшись к стойке еще раз, узнает, что профессор Кинбот только что ушел и сегодня уже не вернется. Один из посетителей библиотеки любезно подвозит Градуса до Дальвич-Хилла и высаживает у дома Гольдсвортов. «Трудно решить, чего больше хотелось Градусу, alias Грею, в эту минуту — разрядить ли свой пистолет или избавиться от неистощимой лавы в кишках» (325). К концу второго примечания к строке 949 Градус — этот зловещий и отвратительный автомат, находящийся под язвительным контролем Кинбота, — оказывается на своем месте в то время, как Кинбот в трех примечаниях к десяти последним строкам поэмы описывает атмосферу вечера, знакомого читателю по заключительным стихам поэмы Шейда, и приглашает поэта к себе в гости, чтобы разделить с ним полгаллона токайского.

Примечание к строке 1000

В последнем примечании — к строке 1000 — четыре уровня Комментария (личность комментатора, Нью-Уай, Зембля, Градус) вступают в классическое кульминационное взаимодействие. Ни одна из перекрестных ссылок не вела сюда, к этому примечанию, и хотя описываемые в нем события были давно предопределены, они оказываются для нас полной неожиданностью.

Градус выходит на первый план, появляясь в одной сцене с Кинботом и Шейдом — только на мгновение, только в этом последнем примечании, где он стреляет в Шейда — нет, в Кинбота, — когда они вдвоем подходят к дому Гольдсворта: «Его первая пуля сорвала пуговицу с рукава моего черного блейзера, другая пропела у моего уха. Какой злостный вздор это утверждение, что он целился не в меня (которого он только что видел в библиотеке — будемте последовательны, господа, как-никак наш мир рационален), а в господина с седыми вихрами, стоявшего позади меня. О, он целился именно в меня, но каждый раз давал маху, неисправимый мазила <…>» (337).

Убитый выстрелом в сердце, Шейд падает на

землю, в то время как садовник Кинбота оглушает убийцу ударом лопаты по голове. Наконец мы узнаем, каким образом Кинботу удалось завладеть поэмой: бросив истекающего кровью Шейда, он хватает рукопись, прячет ее у себя в шкафу и потом вызывает скорую помощь и полицию. Тот, кто надеялся, что у его друга случится сердечный приступ и можно будет броситься к нему на помощь с лекарством из чудодейственных земблянских трав, возвращается в сад с жалким стаканом воды и находит Шейда уже лежащим «с открытыми мертвыми глазами, направленными кверху на вечернюю солнечную лазурь» (338–339).

На рассвете, после «беспорядочной ночи», Кинбот улучает момент, чтобы прочитать поэму, и приходит в отчаяние, когда узнает, что в поэме нет и следа земблянских преданий, которыми он столь щедро потчевал Шейда. Когда Сибилла, услышав от садовника *его* версию фатальной сцены и уверенная в том, что Кинбот попытался заслонить собой Шейда от убийцы, говорит: «Есть вещи, за которые не существует достаточного вознаграждения» (342), сообразительный Кинбот мгновенно уверяет ее, что такое вознаграждение *есть*, и это — разрешение отредактировать и

опубликовать поэму. Убитая горем благодарная вдова соглашается, и Кинбот исчезает с поэмой для того, чтобы запечатлеть в Комментарии не только свою небывалую дружбу с Шейдом и предложенное им поэту сказание о Зембле, но также историю Градуса, которая доказывает, что королевский сан Кинбота остается таковым и в Нью-Уае.

серая тень

Кинбот хочет, чтобы мы узнали великий секрет Комментария: его автор — не кто иной, как земблянский король Карл Возлюбленный. Он не ожидает, однако, что мы сделаем еще одно открытие и узнаем, что человек по имени Якоб Градус на самом деле — американец Джек Грей, сбежавший из учреждения для душевнобольных преступников, чтобы отомстить Гольдсворту — судье, по чьей воле он там оказался и на которого был похож Шейд.

Кинбот знает, что полиция идентифицирует убийцу только как Грея, и все его попытки — то отчаянные, то самоуверенные — опровергнуть эту версию показывают только одно: как последовательна история Джека Грея, как хорошо она согласуется с обстоятельствами, насколько она более вероятна, чем его собственное изложе-

ние событий, вне всякой зависимости от того, насколько тщательно Кинбот конструирует это изложение. Намеки на ту версию, которую Кинбот хочет скрыть, появляются в одном из ранних примечаний (к стр. 47–48), но автор Комментария не согласится с тем, что его изложение событий идет вразрез с версией полиции вплоть до самого конца длинного примечания о Градусе, которого попутный водитель высадил у дома Гольдсворта (прим. к стр. 949/2). Только в примечании к строке 1000, пытаясь противостоять нью-уайской версии событий, Кинбот непредумышленно подводит нас к пониманию того, что именно полицейская версия куда более достоверна, чем его. Даже попытка Кинбота объяснить, почему он осведомлен о стольких деталях из прошлого Градуса, кажется настолько неуверенной, что трудно не сделать вывод о ее противоречивости:

> <…> но мне все же удалось добиться, вскоре после его ареста, не одного, а может быть даже двух, свиданий с арестантом. Он был теперь гораздо нормальнее, чем когда ежился и обливался кровью на ступеньке моего крыльца, и сказал мне все, что я хотел знать. Уверив

его, что могу ему помочь на суде, я заставил его сознаться в его отвратительном преступлении, в том, что он обманул полицию и всю страну, прикинувшись Джеком Греем, сбежавшим из сумасшедшего дома и принявшим Шейда за того, кто его туда посадил. Несколькими днями позже он, увы, обманул правосудие, перерезав себе горло лезвием безопасной бритвы, которую раздобыл из плохо охраняемого мусорного ящика. Он умер не столько потому, что, сыграв свою роль в этом деле, не видел смысла в дальнейшем существовании, сколько потому, что не мог пережить эту последнюю, все увенчавшую глупость – убийство не того человека, когда нужный ему стоял прямо перед ним. Другими словами, его жизнь закончилась не слабым распадом механизма, а жестом человекоподобного отчаяния. Довольно. Джек Грей сходит со сцены (1000/333–344).

«Одно, а может быть, даже два свидания с арестантом» — или, что куда более вероятно, вообще ни одного свидания.

Даже если Кинбот выдумал цареубийцу Якоба Градуса, воспользовавшись одним только именем Джека Грея и фактом, что последний умышленно застрелил человека на лужайке у дома, который Кинбот снимает, последствия этого обстоятельства трудно переоценить. Стрелявший не знал, что Кинбот «на самом деле» Чарльз II, и метил вовсе не в него, хоть автор Комментария и настаивает на этом. Тщательно оркестрованный отчет о приближении Градуса, занимающий почти столько же места в Комментарии, сколько и повествование о побеге короля, оказывается фикцией или бредом. Если эта побочная повествовательная линия на земблянском уровне Комментария полностью нереальна, то вполне вероятно, что столь же нереально и отождествление Кинбота с Чарльзом II, как, впрочем, и само существование страны Зембля.

На протяжении всего Комментария Кинбот признавался в неизбывном страхе преследования, и ошибочное убийство Джеком Греем Шейда вместо Гольдсворта всего лишь предоставило ему удобный случай назвать имя своего преследователя и выдумать заговор, который подтверждает значительность его собственной персоны. Единодушная оценка окружающих его в Нью-Уае

людей дала нам повод заподозрить Кинбота в безумии, еще когда мы читали его Предисловие. Мы находим гораздо больше оснований для этого подозрения в самом Комментарии, в экстравагантности заявлений Кинбота, в его поведении как соседа Шейда и автора примечаний, в его готовности усматривать намеки на свое сумасшествие даже там, где их нет[5]. При этом Кинбот — образованный и красноречивый человек, ведущий стройное, пусть и баснословное, повествование. Только в последнем примечании альтернативная история Джека Грея подтверждает наши сомнения и окончательно убеждает нас в том, что Кинбот действительно безумен в полном смысле слова.

Идентифицировав Градуса как Грея и убедившись в безумии Кинбота, взяв за основу его поведение и его Комментарий, мы можем диагностировать, что он страдает паранойей во всех ее трех основных формах. Страдающие манией величия имеют самые редкие и обычно самые серьезные типы паранойи; их иллюзии, в отличие от иллюзий шизофреников и маньяков, бывают так же детальны, последовательны, стабильны и настойчивы, как убежденность Кинбота в том, что он — последний король Зембли. Эта

фантазия вполне может отражать невыносимую ностальгию по настоящей родине, которая может оказаться Россией, поскольку Кинбот явно говорит по-русски и признает, что русский был в моде у земблян во времена его детства, и поскольку в его повествовании фигурирует свержение с престола в результате революции à la russe. Страдающие эротической паранойей верят, что они кем-то любимы, нередко — какой-то знаменитостью, которая выказывает им свое чувство посредством бесчисленных мелких знаков внимания; таков Кинбот, убежденный в том, что знаменитый американский поэт Джон Шейд ценит его общество «выше всех прочих» (Предисловие, 31). Кинбот демонстрирует все признаки и третьей формы паранойи, а именно — мании преследования. Несмотря на свое непоколебимое самодовольство, он сознает, какое отвращение его гомосексуализм, нарциссизм и мания величия внушают окружающим[6]. Остро ощущаемое им чувство социальной изоляции вызывает у него страх, испарину, панический ужас ночного одиночества, в чаду которого боязнь быть убитым и сильный соблазн избежать отчаяния посредством самоубийства вновь и вновь сливаются воедино: «Временами мне дума-

лось, что только путем самоуничтожения я могу надеяться обмануть неуклонно подступающих убийц, которые были во мне, в моих барабанных перепонках, в моем пульсе, в моем черепе, скорее чем в этом перманентном шоссе, петлившем надо мной и вокруг моего сердца» (62/111).

Как только Шейда убивают, как только Кинбот видит, что в поэме нет ни слова о Чарльзе II Земблянском, он завладевает рукописью поэмы для того, чтобы сопроводить ее Комментарием, который расскажет историю Зембли и отразит тройную зацикленность Кинбота на себе как на Карле Возлюбленном, как на вдохновителе, чья сага о Зембле вызвала у Шейда прилив творческих сил, благодаря чему он написал «Бледный огонь», и, наконец, на себе как на жертве масштабного заговора, нити которого протянулись от Зембли по всей Европе и достигли Америки. Но ткань рассказанной Кинботом истории — истории, которая в самом последнем примечании являет «доказательство» самоидентификации Кинбота на протяжении всего его пути от Зембли до Нью-Уая, начинает расплетаться, разрушая весь Комментарий. Кинбот хочет, чтобы в ходе нашего чтения Комментария мы узнали «одну последнюю истину, необычайный секрет». Мы

действительно узнаем секрет подлинного «я» Кинбота, хотя и не тот, который он скрывает от нас (Кинбот — это Чарльз II), а тот, который он пытается утаить от себя самого: он — жалкий, одинокий параноик, совершенно заблуждающийся и насчет себя, и насчет своей важности для Шейда, для Зембли, для всего, что оказывается за пределами его отчаянных иллюзий, восполняющих утраченную им реальность.

Уровни накреняются

Но стоит нам только сделать это поразительно открытие, которое, с одной стороны, заставляет нас увидеть, что половина Комментария — это полная иллюзия, а с другой — придает новую стройность и смысл всему его содержанию, как последние четыре абзаца последнего примечания опрокидывают все вверх дном и оборачиваются целой серией сюрпризов, как будто Кинбот или полностью теряет контроль над повествованием («Что ж, господа хорошие, думаю, что многим из вас в этом нарядном зале так же хочется есть и пить, как мне, и мне лучше, господа, на этом остановиться»), или начинает различать сквозь миражи собственного безумия

проблески непредвиденных, недопустимых истин, согласно которым он не просто безумен, а вообще выдуман:

> Бог мне поможет, я верю, избавиться от желания последовать примеру двух других персонажей в этом труде. Я буду продолжать существовать. Я могу принять другие обличья, другие образы, но я буду пытаться существовать. Я могу еще объявиться в другом университете в виде старого, счастливого, здорового, гетеросексуального русского писателя в изгнании, без славы, без будущего, без читателей, без чего бы то ни было, кроме своего искусства. Я могу соединить силы с Одоном в новом кинофильме “Побег из Зембли” (бал во дворце, бомба на дворцовой площади). Я могу подслужиться к театральным критикам с простыми вкусами и смастерить пьесу для сцены, старомодную мелодраму с тремя действующими лицами: безумцем, решившим убить воображаемого короля, другим безумцем, который воображает себя этим королем, и знаменитым старым поэтом,

который случайно попадает на линию огня и погибает при столкновении двух фикций. О, я многое могу сделать! С позволения истории я могу поплыть назад, в мое восстановленное королевство, и громким рыданием приветствовать серое побережье и блеск крыши под дождем. Быть может, я буду корчиться и стонать в сумасшедшем доме, но что бы ни случилось, где бы ни была поставлена декорация, кто-то где-то тихо пустится в путь, кто-то уже пустился в путь, кто-то довольно еще далеко покупает билет, садится в автобус, на корабль, на самолет, доехал, шагает навстречу миллиону фотографов, и вот сейчас он позвонит у моей двери – более крупный, более почтенный, более умелый Градус.

После всех наших открытий в Комментарии, — открытий не менее поразительных, чем те, что были сделаны нами на нескольких последних страницах, — мы оставляем его позади и в ожидании новых сюрпризов приступаем к Указателю имен.

4. *Указатель имен*

После чудовищной встряски всей его вселенной в конце Комментария Кинбот устанавливает более жесткий контроль, чем когда-либо, в Указателе имен. Здесь наконец-то ему не с кем состязаться: ничьи голоса более не слышны, никакая другая реальность не требует признания, здесь он может суммировать свои знания о своем мире так, как он его себе представляет. Алфавитный порядок подчеркивает строгую последовательность повествования о Зембле, почти подтверждая ее реальность и опровергая наше только что сложившееся представление об обратном, но стоит нам вспомнить, что эта сверхупорядоченность лишь подтверждает неумолимую последовательность безумия Кинбота, как все встает на свои места.

В силу того, что чужие голоса здесь заглушены, Указатель имен становится тем, что Мартин Адамс назвал «смешным до конвульсий»[1] каналом для выражения Кинботова эготизма. Именной указатель первого издания крупного произведения выдающегося американского поэта охватывает лишь Предисловие и Комментарий,

не затрагивая «Бледный огонь» Шейда. Только пяти жителям Нью-Уая в Указателе отведены отдельные статьи: супругам Шейдам и Хэйзель, Кинботу и некоему «*Боткину, В.,* американскому ученому русского происхождения». Появление этого Боткина не может не озадачивать: почему именно он? — ведь если мы проверим ссылки, то увидим, что это, строго говоря, не персонаж, а лишь упомянутое в трех примечаниях лицо[2]; ему тем не менее отведено в Указателе пять строк, заканчивающихся словами «botkin или bodkin, датский стилет» (что, несомненно, указывает на монолог Гамлета «Быть или не быть»: «<…> кто бы снес бичи и глум времен <…> когда б он мог кинжалом тонким [“bare bodkin”] сам / покой добыть? <…> но страх, внушенный чем-то / за смертью <…> смущает волю»; III, 1, 69–79[21]). Когда настает черед Шейдов, с Сибиллой Кинбот разделывается одним словом «passim»[22], как будто стремясь лишить ее любых оснований для недовольства (а ведь в поэме Джон Шейд пишет: «И все время, все время, любовь моя / Ты тоже здесь») и в то же время выражая *свое* недовольство тем, что Сибилла

[21] Примечания: 21
Перевод Владимира Набокова (ок. 1930).

[22] Примечания: 22
Здесь: «упомянута мимоходом» *(лат.)*.

всегда препятствовала его попыткам увидеться с Джоном, чтобы в очередной раз вдохновить его. Составитель Указателя отзывается о Хэйзель: «<…> заслуживает глубокое уважение за то, что предпочла красоту смерти уродству жизни», — какая жестокая характеристика, если принять во внимание то, что именно отсутствие в ней красоты, ее непривлекательность подтолкнули Хэйзель к самоубийству. Шейд удостаивается страницы второстепенных отсылок, что могло бы показаться довольно щедрым жестом, если бы не две страницы, отведенные Кинботу, и не тот факт, что каждая второстепенная отсылка в статье «Шейд» неизменно выводит на первый план *«К.»*: «<…> его первая битва со смертью в воображении *К.* и начало работы над поэмой, пока *К.* играл в шахматы в студенческом клубе, 1 <…> *К.* привлекает внимание *Ш.* к пастельному мазку, перечеркнувшему закатное небо, 286», — и так далее.

Помимо трех (в сумме) страниц Указателя, отведенных Шейду, увиденному с точки зрения Кинбота, и Кинботу, увиденному самим же Кинботом во всей неотразимости его очарования и славы («благодушная просьба к *Ш.* использовать его рассказ, 12; его скромность, 34; неимение биб-

лиотеки в его Тимоновой пещере, 39»), остальные семь страниц целиком и полностью сфокусированы на всем, что касается Земблы, причем здесь мы нередко находим новые подробности, касающиеся тех или иных персонажей, мест и событий, а также провокационные похвалы («гетеросексуальный светский человек и земблянский патриот») и поношения («мелкий предатель»). Эта строгая упорядоченность, эта преувеличенная детализация кажутся еще более абсурдными именно сейчас, после того как мы уже убедились в том, что Кинбот сумасшедший, именно сейчас, когда мы видим все его тщательно продуманные уловки, с помощью которых он старается как можно заметнее поместить себя в самом центре событий.

В Указателе имен Кинбот демонстрирует и свою мелочность, которую легко обнаружить в его злорадных отступлениях о «профессоре Х.», «профессоре К.» и Джеральде Эмеральде — их упоминания сопровождаются оговоркой «(в алфавитном указателе не представлен)», — и свою гомосексуальность, и женоненавистничество («не должен бы жениться на этой толстогубой киноактрисе с неопрятными волосами»), и педофилию («его бревенчатая хижина в Сидарне

и маленький рыболов с медового цвета кожей, голый, если не считать пары рваных джинсов с одной закатанной штаниной, часто угощаемый нугой и орехами, но потом возобновились школьные занятия или изменилась погода»). Гомосексуальность Кинбота дает о себе знать в Указателе имен одним особенно комичным путем — ссылками на упоминание увлечения Шейда «словесным гольфом», игры, по правилам которой одно слово превращается в другое путем единичной замены одной буквы другой в ходе ограниченного числа последовательностей, причем все промежуточные фазы тоже должны представлять собой полноценные слова: «ЖЕНЫ, см. “Мены”», «МУЖИ, см. “Словесный гольф”», «МЕНЫ, МЕДЫ, МЕДИ, МЕЖИ, см. “Мужи”». «“Словесный гольф”, предрасположение к нему Шейда, 819; см. “Жены”».

С точки зрения Кинбота, все это, так сказать, — здоровое времяпрепровождение, что бы там ни говорили о педофилии другие. Еще одна цепочка игривых перекрестных ссылок представляет собой преднамеренную издевку: «АНДРОННИКОВ и НИАГАРИН, два советских эксперта в поисках скрытого сокровища, 130, 681, 741, см. “Королевские регалии”», «КОРОЛЕВСКИЕ РЕГАЛИИ,

130, 681; см. “Потайник”», «ПОТАЙНИК, см. “Тайник”», «ТАЙНИК, см. “Королевские регалии”», «НИАГАРИН и АНДРОННИКОВ, два советских “эксперта”, все еще разыскивающие спрятанное сокровище, 130, 681, 741; см. “Регалии”». Здесь Кинбот издевается над Ниагариным и Андронниковым, которые в ходе поиска земблянских королевских сокровищ приближаются к королевскому туннелю перед тем, как тот совершает свой побег. Не спрятал ли Кинбот королевские сокровища среди всех этих земблянских топонимов в Указателе, не оставил ли он нам намек на то, где они на самом деле находятся?

Как бы то ни было (внимательный читатель к этому моменту может догадаться, что Кинбот действительно *уже* открыл нам, где спрятаны регалии), на всем своем протяжении Указатель игриво подстегивает импульс к открытию, пробегающий через весь роман. Безнадежно утраченный для Ниагарина и Андронникова, импульс этот очень часто вознаграждает читателя сторицей. Он провоцирует наше любопытство (след словесного гольфа, след королевских сокровищ); бросает вызов нашей внимательности, но вознаграждает нас неожиданными модуляциями или деталями («его лысина; его две девочки

любовницы, Флёр и Фифальда [впоследствии графиня Отар], голубых кровей дочери графини де Файлер, интересные световые эффекты, 71»); тот же самый импульс испытывает нашу память, приглашая нас что-то вспомнить или вернуться к примечанию, которое позволит нам ощутить всю комичность какой-нибудь сцены, подчеркнутую ее кратким, до предела искаженным описанием, или выведать еще больше о мире Кинбота.

В статье Указателя «ВАРИАНТЫ» Кинбот перечисляет приведенные им в Комментарии черновые варианты, отвергнутые автором. Не в силах отказаться от авторства того, что ему нравится, он называет тринадцать выпущенных из поэмы стихов — «прибавление *К.*»[3]. Если мы вернемся к ним, то увидим, что среди этих вариантов, столько горячо восхваляемых Кинботом и выдвигаемых им в качестве доказательства того, что Шейд мог бы написать поэму о Зембле, если бы захотел, нет ни единого стиха, который был бы действительно написан Шейдом. (Самая очевидная фальсификация, введенная в примечании к строке 12, даже Кинботу кажется настолько неудачной, что он дезавуирует ее в тексте Комментария.) Эгоизм Кинбота нигде так не комичен, как в Указателе: это просто какой-то

взрыв эгоизма, лишающий смысла само обрамление поэмы Шейда Земблей, но какое до этого дело Кинботу, ведь вот она, Зембля, Зембля и ничего больше, и он — ее король.

Набоков наставлял своих студентов, что романы нельзя читать — их можно только перечитывать. В конце Предисловия Кинбот подчеркивает необходимость читать его примечания и перечитывать поэму с их помощью (перечитывая их, в свою очередь, при каждом новом чтении), чтобы потом (почему бы и нет?) перечитать их еще раз — для полноты картины. Мы смеемся над его энтузиазмом, и все же с помощью перекрестных отсылок Комментария, с помощью рассыпанных по Указателю приглашений заново пережить — снова и снова отдавая должное величию комментатора — все, что Кинбот вызвал к жизни, — Набокову почти удается превратить нас в *пере-читывателей* уже тогда, когда мы испытываем наслаждение от находок и открытий, сделанных в ходе первого чтения. Набоков убеждает читателя: куда больше находок и открытий ожидает вас впереди — если вы вернетесь к самому началу и перечитаете роман еще раз от первой до последней страницы.

5. *Роман «Бледный огонь»* Поэма и Комментарий

Каждая из четырех частей романа «Бледный огонь» по-своему очаровывает, по-своему озадачивает и является очередной органической фазой стройного повествования, но почему вообще Набоков решил написать роман в виде предисловия, поэмы, комментария и указателя имен? Один из ответов на этот вопрос очевиден: замысел «Бледного огня» многим обязан комментированному переводу «Евгения Онегина», над которым Набоков работал с 1949 по 1957 год[1]. В первом издании этого труда вводный материал занимает 110 страниц, перевод пушкинского романа — 240, комментарий — 1087, указатель имен — 109; всё вместе в четыре раза больше «Бледного огня», но более или менее в тех же пропорциях.

В разработке плана «Бледного огня» Набокова должна была привлекать сама трудность изложения сюжета, точнее, нескольких переплетающихся сюжетов в пределах столь пресного академического построения, как предисловие — произведение — комментарий — указатель. В

отличие от многих современных романистов, при всем своем новаторстве сохраняющих верность традиционной романной форме, — к примеру, от Джойса, который «переключает» стили от главы к главе в «Улиссе», или от Вулф, которая меняет фокусировку и ритм от фрагмента к фрагменту в романе «На маяк», или от Фолкнера, который в «Шуме и ярости» передает повествование то одному, то другому герою-рассказчику (мимоходом вводя моду на немотивированные скачки от одного повествовательного голоса к другому), — в отличие от них Набоков всегда придумывает такие истории, которые требуют изобретения новой, неожиданной формы. Так, все целиком положение Кинбота и Шейда — безуспешные попытки Кинбота заставить Шейда рассказать его историю в стихах, которые сам он писать не может, решение Кинбота рассказать свою историю в Комментарии к поэме Шейда, когда он понимает, что Шейд не оправдал его надежд, — все это может быть показано *только* в рамках той формы, которую Набоков изобретает для «Бледного огня».

Читатели часто приходят к заключению — особенно если они знакомы с набоковскими твердыми литературными суждениями и его

негодованием в комментариях к «Евгению Онегину» по поводу всевозможного абсурда, навязанного Пушкину его переводчиками и интерпретаторами, — что форма «Бледного огня» и деятельность Кинбота-комментатора превращают роман в своего рода развернутую сатиру, продукт писательского презрения к литературоведению, последовательное высмеивание глупости литературоведов и читателей («Бледный огонь» и правда пародия на кошмар литературоведа). В лице Кинбота мы сталкиваемся с исследователем, который игнорирует само исследуемое произведение, целиком фокусируясь на своих собственных интересах и заявляя при этом об уникальном, никому не доступном знании автора как человека (который ни с кем больше не был так близок) и об исключительном доступе к его произведению (которого никто больше *не видел*), а также утверждая при этом, что он не просто вдохновил автора на создание этого произведения, но довел недоработанное произведение до ума, приблизив его к изначальному замыслу, к тому, о чем этот текст *должен* был рассказать на самом деле.

Хотя Комментарий Кинбота — кошмар литературоведа, Набоков был далек от того, чтобы

считать любые попытки изучения литературного шедевра изначально абсурдными или бесполезными. Некоторые читатели простодушно решили, что в набоковских комментариях к «Евгению Онегину» есть что-то от метода Кинбота. Единственное, что их сближает, это красочность, хотя богатейшая палитра набоковского комментария — это результат глубокого, кропотливого исследования. Набоков посвятил годы интенсивного труда — часто работая с девяти утра до двух часов ночи — исследованию «Евгения Онегина» в библиотеках Гарвардского и Корнеллского университетов, причем делал он это, находясь в расцвете творческих сил, пришедшемся на десятилетие между началом работы над «Лолитой» и окончанием «Бледного огня». В том же самом году, когда Набоков обратил внимание на фатальную слабость свиристелей к оконным стеклам, он писал Катарине Уайт: «Я не могу дождаться того момента, когда закончу мой огромный пушкинский опус и смогу возвратиться к сочинительству. Чудовище с лихвой переросло размеры, в которые я хотел заключить его изначально, но теперь я рад, что не испугался задачи, поставленной перед собой восемь лет назад. Труд этот не только сделает “Евгения Онегина” доступным

иностранному читателю, но также даст читателю американскому, равно как и читающему по-английски русскому, уникальное и всестороннее исследование предмета»[2].

Ничуть не принижая труд комментатора, Набоков предавался этому труду с упоением, надеясь подарить читателю такое издание «Евгения Онегина», «которое будет настолько верно оригиналу, насколько наука и искусство могут это позволить», открывая для себя, что «чем эта работа труднее, тем восхитительнее»[4]. Жаждая вернуться к сочинительству, он надеялся, что конец работы над «Евгением Онегиным» уже близок, но по-прежнему продолжал находить все новые материалы: «С Пушкиным должно было быть покончено давным-давно, — сообщала Вера Набокова в конце 1956 года, — но он постоянно делает новые открытия»[5]. «Но какие вещи я нахожу, какие открытия делаю!» — восклицал Набоков в письме к другу три месяца спустя[6].

В «Бледном огне» Набоков попытался воссоздать для своих читателей атмосферу волшебства художественного открытия, которую постоянно чувствовал, изучая «Евгения Онегина». Он много думал об открытии, о восхищении, которое оно вызывает, об усилии, без которого оно невозмож-

но. Форма «Бледного огня» требует, чтобы мы сразу становились не пассивными, а активными читателями, следовали хотя бы за некоторыми из перекрестных ссылок, сравнивали как расхождения поэмы и Комментария, так и случайные увязки между ними, возвращались, пусть мысленно, от статей Указателя к соответствующим примечаниям. Мотивируя творческого и любознательного читателя, который впервые открывает его роман, Набоков добивается того, чтобы, обнаруживая очередной сюрприз Кинбота, читатель чувствовал воодушевление, а не сопряженное с этим обнаружением усилие. Даже если на этой первоначальной стадии мы осознаем некоторые пробелы в нашем восприятии романа (значит ли вообще что-нибудь послание, полученное в «Зачарованном амбаре»? Что представляют собой «королевские регалии»?), Набоков чуть ли не за руку подводит нас к находкам, имеющим первостепенное значение, — к обнаружению источника названия поэмы Шейда, например. Результаты нашей любознательности и работы воображения делают неспособность Кинбота отыскать хоть что-нибудь, что могло бы пролить свет на темно́ты «Бледного огня» Шейда, еще более смешной.

Набоков знает, что настоящий комментарий к литературному шедевру — результат тяжелой, самоотверженной работы. Требования, которые предъявляет к читателю его «Бледный огонь», становятся все строже по мере того, как роман начинает вознаграждать читательские усилия, несмотря на то что Кинбот даже не *старается* соответствовать требованиям, стоящим перед исследователем поэмы Шейда. Одержимый Земблей, он не утруждает себя поисками источников тех или иных образов и скрытых цитат, оказывается не в состоянии объяснить явления природы, социальные и культурные реалии, о которых говорит поэт. Кинбот не пытается понять Шейда, его искусство и его мир: он осуждает его нежность к Сибилле, считает, что посвященные ей строки 246–292 имеют лишь «структурное значение, как переход к теме их дочери» (прим. к стр. 246), и сожалеет что «портрет Хэйзель <…> слишком растянут и разработан в ущерб некоторым более богатым и редким темам, которые он вытеснил» (230/191).

И все же серьезные — и потешные — недостатки Комментария Кинбота в гораздо меньшей степени являются элементами сатиры, чем обличительными мазками созданной Набоковым

колоссальной картины Кинботова эгоизма, разительно оттеняющей написанный приглушенными тонами портрет Шейда. Истинный смысл построения романа в форме поэмы и комментария открывается здесь, в контрастном сопоставлении поэта-домоседа и комментатора-безумца.

Набоков мог задумать «Бледный огонь» в ходе работы над комментарием к «Евгению Онегину»[7], но его роман намного глубже сатиры на труд литературоведа. Действительно, перед нами в высшей степени литературное произведение, но если это и комментарий к другому произведению — это и размышление обо всей истории литературы, о переходе от рыцарского романа к реализму, от героев старого типа, чью славу хочется разделить читателю, от королей древних сказаний, список которых Кинбот жаждет пополнить своей персоной, к современному образу художника как простого человека, к обывателю Шейду, существующему в скромной реальности и находящему в себе достаточно мужества и самообладания, воображения и любопытства, нежности и доброты принять неизбежность своей смерти, своих потерь, как прежних, так и предстоящих.

Конфликт и контраст

Хотя Набоков и настаивает, что в лучших произведениях художественной литературы главное столкновение происходит не между персонажами, а между автором и читателем, правота этого утверждения не представляется очевидной в применении к большинству перворазрядных произведений. Читая «Одиссею», мы следуем за главным героем, сражающимся с очередным чудовищем, а потом вызывающим на бой всех женихов Пенелопы сразу; в более утонченной «Анне Карениной» мы ужасаемся тому, как Анна и Вронский разрушают свою страсть чередой мельчайших несогласовок в своих мотивациях; испытываем облегчение, понимая, что Кити и Левину удается примирить неизбежный конфликт *их собственных* противоположных интересов.

Романы Набокова — тому подтверждение. Особая роль, которую открытие играет уже при первом чтении «Бледного огня», показывает, насколько набоковское замечание применимо к этому произведению. Однако даже если Набоков и считает столкновение между автором и читателем главной движущей силой литературы,

это вовсе не значит, что он забывает о столкновении персонажей. Не тут-то было. Конфликт персонажей играет не столь решающую роль у Набокова отчасти потому, что, по его собственным словам, «лучшие среди его произведений это те, в которых он приговаривает своих персонажей к одиночному заключению в темницах их душ»[8]. В «Бледном огне» «одиночное заключение души» — в самой основе вскрытого нами конфликта. Кинбот с самого начала кичится своими исключительно доверительными отношениями с Шейдом, а потом, все более открыто, — своим славным побегом с Зембли, но, как мы постепенно понимаем, он настолько же далек от Шейда и от кого бы то ни было, насколько Зембля остается темницей для его отчаяния и самолюбования. Поэтому нам самим приходится открывать для себя истинного Шейда.

Даже если Кинбот и таит в себе столько сюрпризов, от нас не ускользают броские контуры прорисовки этого образа — настолько экстравагантен, противоречив этот персонаж, со всей его комической неспособностью взглянуть на себя со стороны, с его бесстыдным желанием протиснуться на первый план. К тому же у нас есть возможность как следует рассмотреть Шейда

— пусть и при намного менее ярком освещении — в самой поэме, если мы проигнорируем совет Кинбота читать ее исключительно в перерывах между прочтениями и пере-прочтениями Комментария. Несмотря на свою автобиографичность, поэма «Бледный огонь» избегает зацикленности на авторском «я», и скромность и сдержанность Шейда как таковые говорят сами за себя. Шейд привлекает к себе наше внимание не потому, что поэма документирует личный опыт автора, а потому, что в ней ему удается взять верную художественную ноту и довести до совершенства философскую фокусировку всего произведения. Такова длящаяся всю его жизнь попытка открыть то, что находится за пределами его «я» в целом и за последним пределом неразрешимой тайны смерти в частности; таково его желание взять все, что только можно, от жизни перед лицом неопределенности смерти.

Поскольку Кинбот доминирует над текстом не только как повествователь, но и как субъект — по существу, как герой — и поскольку другие не представляют для него почти никакого интереса (что относится и к Шейду, который интересен Кинботу только как человек, который может дать ему пропуск в вечность), в Комментарии

нам трудно увидеть Шейда как такового. Положение, в котором оказываются читатели «Бледного огня», сходно с тем, с чем мы сталкиваемся в «Лолите» или «Аде», где умные и красноречивые повествователи делают все возможное, чтобы мы остались во власти их неизбывного самолюбования, чтобы отказать Лолите и Люсетте в возможности воспользоваться *их* правом быть услышанными нами. Но как в «Лолите» и «Аде», нам удается тем не менее понять и оценить ключевого персонажа, которого повествователь стремится выставить как можно менее привлекательным, чем он сам.

В стихах Шейд стремится вывести свое воображение за пределы своей личности навстречу окружающему миру. В жизни он так же чуток к этому миру, как и в поэзии. Его интересуют природные явления (к недовольству Кинбота, которому все не терпится вернуться к теме Чарльза II), и он всегда готов поучиться у того, кто знает «названия предметов» (347/215), как в случае необразованного, но проницательного натуралиста-самоучки Поля Хентцнера. Шейд пытается увидеть «предметы» с точек зрения, отличающихся от его собственной; он демонстрирует это в своей поэме с самого начала, ставя себя

на место свиристеля. В отличие от всех остальных обитателей Нью-Уая, включая и его жену, Шейд даже пытается посмотреть на мир глазами Кинбота. На вечеринке у супругов Хёрли Кинбот слышит ответ Шейда на замечание хозяйки дома, которая, по всей вероятности, назвала Кинбота сумасшедшим: «Это не то слово, — сказал он, — его нельзя применять к человеку, который намеренно бросил серое и несчастное прошлое и заменил его блестящей выдумкой. Это просто значит перевернуть страницу левой рукой» (629/274). Чувствуя потребность Кинбота в общении, Шейд соглашается на вечерние прогулки со своим соседом, зная, что тот все равно будет игнорировать взаимность как основу человеческого общения и сведет любой разговор к Онхаве. Шейд отложит работу над поэмой ради прогулки с переживающим приступ отчаяния Кинботом. Зацикленность на себе отпугивает от Кинбота даже его сексуальных партнеров. Шейд преодолевает свое одиночество благодаря отзывчивости, особенно в отношениях с женой. Хотя Шейд и в состоянии терпеть своего невыносимого соседа, как никто другой в Нью-Уае, его поступки как поэта и человека оказываются невольным упреком Кинботу как человеку и автору комментария

к «Бледном огню»[9]. Шейд использует воображение, чтобы выйти за пределы собственного «я», а Кинбот, как в жизни, так и в Комментарии, отказывается от попыток избежать одиночества (не считая его обреченной мечты, с помощью которой он пытается навязать Шейду идеализированное представление о себе).

«Бледный огонь», таким образом, показывает столкновение двух типов сознания. Уже в ходе первого чтения романа мы обнаруживаем, что речь в этом произведении идет на самом деле не о необъяснимой гармонии, которая возникла между Кинботом и Шейдом и дала Кинботу возможность написать к последнему и величайшему произведению поэта комментарий, в котором он рассказал свою историю так, как мог бы рассказать ее Шейд, но о противоречии между Кинботом, чья душа обречена на одиночное заключение, и Шейдом, который изо всех сил старается преодолеть естественную ограниченность человеческого сознания; между Кинботом, пытающимся навязать свою славу Шейду и миру, и Шейдом, который сопротивляется этому, защищая свою частную жизнь и свой труд, но при этом старается идти навстречу Кинботу. В схватке между поэмой и комментарием этот

подспудный конфликт продолжается даже после смерти Шейда. Структура романа (поэма и комментарий) позволяет Набокову драматизировать два соперничающих отношения к эго: Шейда, ищущего выход за пределы своего «я», и Кинбота, желающего, чтобы весь мир разделил с ним его самовлюбленность.

Даже в тех произведениях, которые в куда большей степени сформированы конфликтом персонажей, чем «Бледный огонь», величайшие из рассказчиков стараются не сосредоточивать свое внимание исключительно на конфликте. Хотя они и пытаются охватить жизнь настолько широко, насколько это возможно, мастера художественного вымысла знают, что объять всё им не под силу, и даже если бы это им удалось, они никогда не смогли бы придать жизни во всей ее полноте форму произведения искусства. Вместо этого писатели прибегают к контрасту характеров и сюжетных линий, чтобы передать полноту жизни, не теряя при этом художественной фокусировки. Долгой, опасной попытке Одиссея найти дорогу домой к верной Пенелопе Гомер противополагает краткую миссию отправляющегося на поиски отца Телемака, а долгим странствиям Менелая, предшествующим его возвращению

домой к когда-то неверной Елене, — скорое возвращение Агамемнона домой к затаившейся изменнице Клитемнестре, ждущей момента, чтобы убить его; почти три тысячелетия спустя Толстой перемежает истории любви Анны и Вронского и Левина и Кити, одна из которых начинается всплеском страсти и приводит к отчаянию, а другая — большим огорчением Левина, ведущим через разрыв к сложному, никогда полностью не безоблачному, счастью.

Контрасты персонажей и сюжетных линий оказываются настолько естественным решением художественной проблемы примирения масштаба и формы, что использование этих контрастов легко может стать механическим, безжизненным, черствым. У Лилли, Марло, Джонсона и Миддлтона можно найти такого рода поверхностный параллелизм сюжетных линий, которого только Шекспиру, с его интуицией и воображением, неизменно удается избегать. Почти четыре столетия спустя Грэм Грин в «Комедиантах» оказывается не в состоянии избежать этой опасности, дав главным героям, тщательно подобранным по принципу контраста, иронически-непримечательные фамилии Смит, Джонс и Браун.

Через посредство структуры «поэма-и-комментарий» Набоков дает новую жизнь контрасту персонажей и сюжетных линий. Так же как Шекспир может переплести четыре сюжета и едва ли не столько же миров, Набоков перемежает, перебивает, перекрывает линию Шейда, погруженного в тихое созерцание у окна, разными версиями личности Кинбота — то надоедливого соседа, то земблянского короля-беглеца, то мишени, неотвратимо притягивающей к себе Градуса. Так же как Шекспир может переключаться между ходульным любовным романом в стихах Сильвия, грубым реализмом прозы Оселка и романтическим реализмом прозы Розалинды, Набоков переключает наше внимание со стиха на прозу, с вымысла на реализм, с Аппалачии на Земблю. И так же как Шекспир, который, по словам, Энтони Наттала, «любит взять стереотип и развенчать его»[10] — как, например, в случае принца Хэла, бунтующего против степенности и авторитета отца и проводящего время не столько в компании таких же, как он, молодых повес, сколько рядом с человеком, который хоть и старше его отца, но авторитетен лишь охватом талии, — Набоков берется за расхожее противоположение поэзии и науки и меняет их местами. Вместо того чтобы

дать нам мятущегося поэта и сухого, методичного ученого, Набоков представляет нам сдержанного, спокойного, благополучного, реалистично мыслящего, в чем-то прозаичного, по природе своей статичного поэта — и ученого, который оказывается романтическим изгнанником-гордецом, прирожденным сказителем, полным ярких, экстравагантных выдумок, хаотично мечущимся между экстазом и отчаянием.

Одно-единственное понятие связывает эти две диаметральные противоположности, и имя ему — потеря. Шейд сочиняет свою поэму, потому что потерял свою дочь, Кинбот составляет свой Комментарий, потому что потерял то, что ему видится его заморским королевством. Шейд смотрит в глаза своему горю мужественно, не роняя ни собственного достоинства, ни своего мастерства, трезво осознавая реальность и все-таки пытаясь проникнуть за ее пределы в своем воображении. Кинбот прибегает к фантазии, уходя от реальности в мечту о своем лучезарном «я», стоящем в центре всего. Взятые вместе, Шейд и Кинбот намекают нам на весь набор способов, которыми мы пытаемся совладать со своей человеческой долей.

Шейд говорит за всех нас, когда он пытается

разобраться в своем мире, несмотря на все свои потери, и оказываясь перед лицом неотвратимой потери самой жизни. Может показаться, что Кинбот, напротив, говорит только от своего лица, но, при всей экстравагантности его порыва, он тоже являет собой некое средоточие нашего опыта. Каждый из нас неизбежно находится в центре собственного мира, что, однако, не мешает нам оставаться на периферии мира других, пусть даже порой нам нестерпимо хочется, чтобы наши переживания не были бы *только* нашими, не были бы заключены в пределы данного сознания и данной сиюминутности, не тратились бы в ходе необратимой жизни, не были бы обречены посмертному забвению, но могли бы каким-то образом оставить след в сознании других, могли бы быть пережиты ими так, как мы хотели бы, чтобы другие переживали наши эмоции, во всех тех красках и во всей той непосредственности, в которых они переживаемы нами. Человек щедро одаренный, живущий в счастливом браке, Шейд может, хотя бы отчасти, избежать предопределения. Лишенный и дара, и семейного счастья, Кинбот поначалу считает, что ему, благодаря Шейду, тоже удастся избежать предопределения, но понимает, что у Шейда своя жизнь, свой труд

и что только *он*, Кинбот, в состоянии выразить очарование того мира, который умрет вместе с ним. В *этом* смысле и Кинбот, со всеми его надеждами и беспомощностью, говорит за всех нас, в духе эскапизма наших светлых мечтаний и болезненной обнаженности наших разочарований и страхов.

Часть вторая
Антитезис: пере-прочтение
Поиск утаенного повествования
…адский лабиринт «антитезисной» стадии… интересные дорожные впечатления…

6. *Вторжения реального: Шейд*
Потеря, потеря и еще раз потеря

Если первое прочтение «Бледного огня» начинается с шутки («написанная героической строфой [дословно “героическими двустишиями”] поэма» длиною в «девятьсот девяносто девять строк»), то в ходе повторного чтения шутка эта приобретает горький привкус. Сейчас мы знаем, почему у Шейда так никогда и не нашлось времени доработать черновик концовки поэмы, со всеми его «опустошительными подчистками и стихийного масштаба вставками», почему поэт не смог округлить число строк до одной тысячи: он был убит, не успев довести до конца работу над правкой того дня. Смерть Шейда совершенно бессмысленна; он становится жертвой неудавшейся мести безумца Джека Грея, метившего, словно по указке насмешливого рока, в человека, который был всего лишь похож на судью Гольдсворта и оказался в саду последнего в самый неподходящий момент. Но даже эта абсурдная смерть обессмысливается еще больше, когда другой сумасшедший присваивает ее себе, чтобы обос-

новать свою фантазию о Якобе Градусе, точно так же как он прикарманивает самое совершенное — хотя и навсегда остающееся незавершенным — произведение Шейда, дабы поставить его на службу своей мании величия.

В конце поэмы, приближаясь к тысячной строке, Шейд выражает уверенность, которую, вопреки мыслям о самоубийстве дочери, вселяют в него гармония медленно сгущающегося летнего вечера и случайные образы реального мира:

> *И если личная моя вселенная укладывается в правильную строчку,*
>
> *То также в строчку должен уложиться стих божественных созвездий,*
>
> *И он должен, я думаю, быть ямбом.*
>
> *Я думаю, что не без основания я убежден, что жизнь есть после смерти*
>
> *И что моя голубка где-то жива, как не без основания*
>
> *980 Я убежден, что завтра, в шесть, проснусь*
>
> *Двадцать второго июля тысяча девятьсот пятьдесят девятого года,*
>
> *И что день будет, верно, погожий <…>*

Уверенность поэта в том, что на следующее утро он проснется в обычное время, кажется непритязательной и вполне оправданной, тем не менее вряд ли можно найти для нее более неподходящее в своей гротескности место. Пусть строка 976 и написана ямбом, личная вселенная Шейда теряет свой строй в тот момент, когда поэт оказывается не в состоянии завершить заключительное двустишие, плотно подогнав к нему последнюю, тысячную, строку. Стих божественных созвездий оказывается насмешливым хаосом, а не благорасположенно упорядоченным космосом.

При первом чтении заключительного примечания Комментария внезапный выстрел убийцы может привести в ужас, но Кинбот отвлекает нас от гибели Шейда своими заботами о том, куда бы спрятать добытую поэму, своей досадой на то, что поэма оказалась совсем не земблянским romaunt'ом, им, как он думал, вдохновленным, а также упрямым отказом принять версию полиции насчет личности Джека Грея. Поскольку эта версия неожиданно ставит под вопрос не только историю Градуса, но и существование Зембли, нам трудно придать должное значение смерти Шейда. Указатель имен, смехотворно ограничен-

ный миром Кинботова самообмана, еще больше мешает нам сосредоточиться на убийстве. Кинбот называет свое последнее примечание, в котором сообщается о смерти Шейда, примечанием к строке 1000 на том основании, что поэма должна заканчиваться своей первой строкой: Кинботу важно в интересах всего предприятия представить поэму как законченное произведение, чтобы получить право на его публикацию. В Указателе имен строка 1000 появляется в связи с именами четырех человек: Чарльза (Карла II Земблянского), в последний раз упоминаемого просто как «Solus Rex, 1000»; Градуса Якоба, чья история заканчивается «все венчающим промахом, 1000»; Кинбота Чарльза, с «его неудавшейся попыткой спасти жизнь *Ш.* и его успехом в спасении рукописи, 1000»; и Шейда Джона Фрэнсиса, с «его смертью от пули, предназначавшейся другому, 1000». В мире, всецело сосредоточенном на Зембле, смерть Шейда удостаивается лишь нескольких слов.

Однако, когда мы перечитываем роман, знание об этой смерти тяготеет как над описанием рукописи поэмы в предисловии Кинбота, так и в особенности над самой поэмой, в которой Шейд столь храбро сражается за утверждение жизни

перед лицом смерти, даже перед лицом самоубийства Хэйзель, — и всё только для того, чтобы смерть смогла посмеяться последней. Неважно, насколько нам удается контролировать нашу жизнь; неважно, сколько смысла и порядка нам удается усмотреть в нашем мире, — опустошению смерти нам противопоставить нечего.

То, что последнее было особенно значимо для Набокова, мы поймем, если вспомним, что день рождения его отца, 21 июля, это день смерти Шейда и что сердце Набокова-старшего было прострелено пулей, предназначенной другому[1]. Смерть Шейда лишь повторяет то, что Кинбот называет «фарс судьбы» (1000/338), разыгранный в собственной жизни Набокова. У Набокова было более чем достаточно поводов для едкой иронии, которой пропитаны его произведения. Тем не менее, перечитывая «Бледный огонь», мы не только ощущаем, уже в самом его начале, присутствие смерти и беспорядка, но и видим многое, чего не углядели при первом прочтении: больше жизни, больше творческой упорядоченности.

Внешние источники

Перечитывая роман, мы обращаем больше внимания на происхождение таких подчеркнуто вымышленных элементов повествования, как Вордсмитский университет, Нью-Уай, Зембля и принц Чарльз, будущий Чарльз II.

Вордсмит и Нью-Уай — стилизованные версии Корнеллского университета и Итаки, где Набоков преподавал и жил в 1948–1959 годах. Кабинет Набокова был в корпусе Голдвин-Смит-Холл (Goldwin Smith Hall), который находится недалеко от библиотеки, славящейся своим Вордсвортовским собранием (Wordsworth Collection); последние и обмениваются слогами, образуя комбинацию «Гольдсворт и Вордсмит» («Goldsworth and Wordsmith») из поэмы Шейда и примечания Кинбота к строкам 47–48. В Нью-Уае забавно отражена американская традиция использования английских топонимов, от Нью-Джерси до Нью-Гэмпшира, что, естественно, относится и к штату Нью-Йорк, локусу Итаки[2].

Поскольку Кинбот настаивает на различии между своей Земблей и «Новой Земблей» (894/307), его Зембля не должна отождествляться с тем

вытянутым арктическим архипелагом, который когда-то именовался на картах «Nova Zembla». Известный сегодня под своим русским названием Новая Земля (Novaya Zemlya), этот архипелаг в свое время был символом далекого холодного мира, о чем свидетельствуют и цитируемые Шейдом в черновике к строке 937 слова Александра Поупа «В Гренландии, Зембле или Бог знает где»[3], и «Битва книг» Джонатана Свифта, объявившего в этом памфлете о том, что «зловредное божество, именуемое *Критицизмом*… обосновалось на Вершине снежной Горы на *Новой Зембле*» («a malignant deity, call'd *Criticism*… dwelt on the Top of a snowy Mountain in *Nova Zembla*»)[4]. Судя по ее географическим и лингвистическим атрибутам, Зембля Кинбота оказывается то совсем близко к фактической Новой Земле, то сдвигается в сторону Скандинавии, возможно, — Финляндии (где до ноября 1917 года русский язык играл примерно ту же роль, что и в Зембле во времена юности Кинбота) или Норвегии и Швеции, языки которых в сочетании с чертами славянских языков порождают земблянский.

В датированном мартом 1957 года письме к молодому Джейсону Эпстайну, в то время редактору издательства «Doubleday», очерчивая канву

ранней версии романа, уже тогда получившего название «Бледный огонь», Набоков отмечал: «Повествование начинается в Ultima Thule, отрезанном от всего мира королевстве, в котором дворцовая интрига и вмешательство со стороны Новой Зембли расчищают путь скучной и зверской революции. Мое главное создание, король страны Thule, низложен. После ряда чудесных приключений ему удается бежать в Америку… Он живет более или менее инкогнито, со своей любимой женщиной, где-то на границе северного штата Нью-Йорк и Монтарио: граница эта немного размыта и нестабильна, но оттуда ходят автобусы до Голденрода, до Календар-Барна, и по воскресеньям Гудзон впадает в Колорадо. Несмотря на эти — в целом довольно невинные — примеры дефокализации, локус и расцветка таковы, что ориентированный на недвижимость ум квалифицирует их как “реалистические”»[5]. Та Ютана, где Кинбот пишет свой Комментарий, не может быть так уж далеко от Монтарио, и Зембля должна быть ближе к мифической Ultima Thule, чем к фактической Новой Земле или к относительному «реализму» Нью-Уая.

Как уже указывалось (быть может, это всего лишь совпадение или, скорее, зерно, которое едва

не проросло в другом направлении), «республика Зембля» встречается в заметке, опубликованной 30 июля 1939 года в парижских «Последних новостях», где печатался Набоков. В ней идет речь о первых днях Лиги Наций, на заседаниях которой делегатам каждой страны отводилось пять мест: «Лица, не входившие в состав делегаций, могли сидеть на боковых местах, откуда ничего не было ни видно, ни слышно. Член итальянского секретариата, Даниелэ <sic!> Варэ, решил использовать для своих соотечественников свободные места, оказавшиеся сзади венецуэльской <sic!> делегации. Он пробрался ночью в зал заседаний и на карточке, на которой указывалась страна, написал: “Зембля”. На другой день эксперты мельком взглянули на карточку и многозначительно кивнули головой: “Зембля”»[6]. Поскольку в конце 1939 года Набоков начал работу над своим последним, незавершенным, русским романом «Solus Rex», действие которого вращается вокруг страны Ultima Thule, которая в «Бледном огне» разовьется в Земблю, представляется вполне вероятным, что это вторжение почти что легендарной страны в мир современной политики могло подтолкнуть воображение писателя и задержаться там на двадцать лет в состоянии медленного прорастания.

Чарльз II, или Карл Ксаверий, известный также как Карл Возлюбленный, обязан своим титулом ряду одноименных самодержцев[7]. Первенство здесь принадлежит Карлу II английскому, которого Кинбот охотно упоминает в Комментарии из-за его безукоризненного стиля, привлекательности, популярности и особенно из-за его романтического побега после битвы при Вустере в 1651 году: «Не раз в ту ночь король бросался наземь в отчаянной решимости остаться так до рассвета, чтобы с меньшими муками преодолеть любую ожидавшую его опасность (я думаю еще и о другом Карле, другом высоком темноволосом человеке свыше двух ярдов ростом)» (597–608/270). В первом предложении Кинбот почти дословно цитирует «Историю Восстания» (1702–1704) Эдварда Гайда, графа Кларендонского[8], и дальше приводит название фермы, послужившей английскому Карлу II убежищем от республиканцев, особенно ценимое им место на Зембле: «БОСКОБЕЛЬ, место королевской летней резиденции, в великолепном сосняке среди дюн, в Западной Зембле, с мягкими ложбинами, напоенными самыми нежными воспоминаниями автора; ныне (1959 г.) “нудистская колония” (что бы это ни означало), 149, 596». Кинботу вряд

ли понравилось бы, что французский король Карл VI (1368–1422), изначально прозванный «Le Bien-Aimé» (Возлюбленный), впоследствии стал известен как «Le Fol» (Безумный). Кинбот вполне мог забыть, в отличие от Набокова, и другой источник своей фантазии — судьбу румынского короля Кароля II (1893–1953), который в 1925 году, в бытность кронпринцем, лишился прав престолонаследия из-за внебрачной связи, эмигрировал, но в 1930 году вернулся, сместил с престола своего малолетнего сына, был провозглашен королем и установил в 1938 году диктатуру. После начала Второй мировой войны Кароль II не смог противостоять советскому, венгерскому и болгарскому давлению на Румынию и был вынужден отречься в сентябре 1940 года.

Такими вот ссылками на реальные события можно сопроводить даже самые причудливые земблянские эпизоды:

> Прыжки с парашютом сделались популярным видом спорта. Одним словом, все были довольны, даже политические бедокуры, которые с удовольствием бедокурили на деньги довольного Соседа (гигантской державы, граничащей с Зем-

блей). Но оставим этот нудный предмет.

Вернемся к королю: возьмем, к примеру, вопрос индивидуальной культуры. Часто ли занимаются короли исследованиями в специальных областях знания? Конхиологов среди них можно перечесть по пальцам одной изувеченной руки. Последний король Зембли, отчасти под влиянием своего дяди Конмаля, великого переводчика Шекспира (см. примечания к строкам 39–40 и 962), несмотря на частые мигрени, страстно увлекался литературоведением (12/86).

В слове «Сосед» (в оригинале «Sosed») слышится отголосок «*Со*ветского *С*оюза», известного своей помощью зарубежным «революционным» движениям. Поскольку отец принца Чарльза некоторое время увлекался конхиологией (см. Кинботов Указатель имен), он напоминает как императора Хирохито, у которого была придворная лаборатория, где он занимался своим хобби — морской биологией, так и князя Монако Альбера I, страстного океанографа и основателя Океанографического музея Монако. Конмаль, дядя Чарльза II и смехотворно некомпетентный

переводчик Шекспира на земблянский, замещает собой Великого Князя Константиновича Константиновича (К. Р.), сына дяди Александра III и посредственного поэта, драматурга и автора русского перевода «Гамлета», трагедии, о которой, намекает Набоков, К. Р. имел весьма туманное представление.

«Но, — как говорит Кинбот, — позвольте мне прекратить этот перечень глупостей». Позвольте мне заметить, что экзотические детали этого и других земблянских пассажей, вполне самодостаточных в своей мерцающей странности, часто имеют наиболее близкие эквиваленты в реальной жизни именно тогда, когда кажутся наиболее странными. Однако при всей своей занимательности, при всей той радости, которую они дарят своим первооткрывателям, такие идентификации склонны уводить в сторону от сути дела[9]. Когда Набоков хочет, чтобы мы уяснили себе что-то существенное, он помещает это на видное место или указывает — в надежде, что мы дадим себе труд потренировать наши любопытство, память и воображение — прямо туда, где нам следует искать.

Внутренние источники: вторжение реальности

Почти все, что Набоков приглашает нас открыть в «Бледном огне», требует всего лишь более пристального взгляда на это произведение. Порой нам будут попадаться вещи весьма неожиданные, вещи, далеко не согласующиеся с видимыми границами вымышленного мира этого романа, но также мы обнаружим, что человеческие отношения в этом мире представлены с гораздо большей долей трогательности, с гораздо большей долей реализма, чем предполагает сама изначальная жизненность деталей «Бледного огня».

> <…> я разглядел Сибиллу и Джона, ее на краю дивана, боком, как амазонка, спиной ко мне, а его – на пуфе около дивана, на котором он, казалось, собирал и складывал в колоду разбросанные игральные карты, оставшиеся после пасьянса. Сибилла то вздрагивала, обнимая себя за локти, то сморкалась; лицо Джона было все в пятнах и мокрое. Не зная еще в то

время, на какой бумаге мой друг писал, я не мог не подивиться, каким образом исход игры в карты мог вызвать слезы. Пока я тянулся, стоя по колени в ужасно упругой самшитовой изгороди, чтобы лучше видеть, я смахнул звонкую крышку мусорного ведра. Это, конечно, можно было бы отнести за счет ветра, а Сибилла ненавидела ветер. Она тотчас покинула свой насест, с грохотом захлопнула окно и спустила пронзительно скрипнувшее жалюзи (47–48/104).

«Позднейшие соображения и выводы убедили меня, — пишет Кинбот, — что ночь великой нужды, когда я решился проверить это, была на одиннадцатое июля, в день завершения Шейдом его Песни Второй» (103). Набоков постоянно пользуется датами для указания на переклички, которые могут ускользнуть от поверхностного взгляда, в том числе и на те, которые хотелось бы скрыть повествователю. Здесь, однако, Кинбот сам дает объяснение: плакали Шейды потому, что Джон читал Сибилле только что законченную часть поэмы — мучительную историю последней ночи Хэйзель. Смехотворность неудачного ма-

невра Кинбота и вызванного им шума маскирует весь ужас ситуации: напряженная уединенность супругов, заново проживающих самые тягостные мгновения своей жизни, нарушается вторжением Кинбота; неожиданный грохот лишает Шейдов возможности посидеть и погоревать вместе. «Жаркая, черная, ветреная» ночь и то, что Сибилла ненавидит ветер, лишь усиливает остроту происходящего, когда мы вспоминаем, что, когда погибла Хэйзель, была «ночь оттепели, ночь ветра / С великим смятением в воздухе».

Кинбот возвращается в свой одинокий дом «озадаченный, с тяжелым сердцем», но ему удается разрешить загадку увиденного несколько дней спустя, «по всей вероятности, в день святого Свитина, ибо под этим числом в моем дневничке я нахожу предварительное “promnad vespert mid J. S.”, вычеркнутое с таким раздражением, что графит сломался». Так и не дождавшись, что Джон присоединится к нему для прогулки, Кинбот направляется к неосвещенной парадной двери Шейдов, не решается позвонить, обходит вокруг дома:

> На этот раз из задней гостиной не было ни проблеска света, но в ярком проза-

ическом свете кухни я различил край беленого стола и сидевшую за ним Сибиллу с таким восторгом на лице, что можно было предположить, что она только что придумала новый кулинарный рецепт. Задняя дверь была приоткрыта, и когда я распахнул ее легким постукиванием пальцев и начал какую-то веселую, непринужденную фразу, я понял, что Шейд, сидевший в другом конце стола, что-то ей читал, – как я догадался, часть своей поэмы. Оба вздрогнули. У него сорвалось непечатное проклятие, и он хлопнул о стол пачкой карточек, которую держал в руке. Позднее он приписал эту вспышку тому обстоятельству, что, будучи в очках для чтения, принял желанного друга за назойливого бродячего торговца; но я должен признаться, что это меня потрясло, потрясло очень сильно и заставило приписать отвратительный смысл всему, что последовало. “Ну что же, садитесь, – сказала Сибилла, – и выпейте кофе” (победители великодушны). Я принял предложение, так как хотел посмотреть, будет ли чтение продолжаться

> в моем присутствии. Этого не случилось. “Я думал, – сказал я моему другу, – что вы собирались со мной погулять”. Он отговорился тем, что чувствует себя неважно, и продолжал чистить трубку с такой яростью, будто выдалбливал мое сердце (47–48/104–105).

Вспоминая, как Шейд читал Сибилле каждую новую законченную часть поэмы, Кинбот приходит в Комментарии к сумасбродному выводу о том, что Сибилла наверняка заставляла мужа вымарывать «все, связанное с великолепной земблянской темой». Взглянем, однако, на эту сцену с точки зрения Шейда. После вторжения Кинбота через заднюю дверь дома, окруженного темнотой, Шейд понимает, что на протяжении нескольких ночей какофонию за окном устраивал не ветер, а Кинбот. Стоит ли удивляться ожесточению, с каким Шейд выколачивает свою трубку?

День св. Свитина (Кинбот, как мы помним, протестант англокатолического толка) выпадает на 15 июля. Той ночью (как мы можем подсчитать, исходя из скорости его работы, а также датированных строк 596 и 69910) Шейд читал Сибилле отрывок, посвященный размышлениям о том,

чему научил его опыт обращения в Институт Подготовки к Потустороннему после смерти Хэйзель:

> *Это безвкусное предприятие кое-чем помогло мне.*
>
> *Я понял, что́ надо игнорировать при моем обследовании*
>
> *Смертной бездны. И когда мы потеряли наше дитя,*
>
> *Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный*
>
> *Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы*
>
> *650 Выстукивать ее ласкательное имя; никакой призрак*
>
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
>
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*
>
> *«Ты слышишь этот странный звук?»*
>
> *«Это ставень на улице, мой друг».*
>
> *«Этот ветер! Не спишь, так зажги и сыграй*
>
> *Со мною в шахматы. Ладно. Давай».*

«Это не ставень. Вот опять. В углу».

«Это усик веточки скребет по стеклу».

«Что там упало, с крыши скатясь?»

660 «Это старуха-зима свалилась в грязь».

«Мой связан конь. Как тут помочь?»

Кто мчится так поздно сквозь ветр и ночь?

Это горе поэта, это – ветер во всю свою мочь,

Мартовский ветер. Это отец и дочь.

Постоянная настороженность жены Шейда, готовой принять странное поскрипывание на лестнице, звук скребущей по стеклу ветки, «падение в грязь старухи-зимы» за знамения, посланные погибшей ровно год назад, в такую же ночь, дочерью, которой при жизни сопутствовали явления полтергейста и в самом доме, и в «Зачарованном амбаре» неподалеку от него, — по-новому окрашивает смятение Сибиллы при шуме, поднятом Кинботом в самшитовой изгороди. Шейд утешает не находящую себе места жену, и это единственный в поэме развернутый

диалог между ними: нет ничего удивительного в том, что в Комментарии Сибилла слушает чтение Джона с таким восторгом. Кроме того, три последние строки перекликаются с началом «Лесного царя», этого, по словам Кинбота, «знаменитого стихотворения Гёте о <…> седом колдуне в излюбленном эльфами ольшанике, который влюбляется в хрупкого маленького сына запоздалого путника» (прим. к стр. 662)[11].

Вероятно, эта сцена тревожного вслушивания в звуки, доносящиеся снаружи, была вызвана к жизни в воображении или памяти Шейда смятением, пережитым им и Сибиллой при шуме, который Кинбот поднял под их окнами три ночи тому назад. А Кинбот в своем смехотворном неведении еще пытается настаивать на том, что его «лучезарная дружба» и рассказы о Зембле послужили источником для чего-то там в поэме. Ему, однако, невдомек, что его полная неспособность уразуметь смысл дружбы и взаимной заботы, по всей видимости, действительно вызвала к жизни один короткий фрагмент поэмы Шейда.

Шейд этого не осознает, но мы видим, что под его окном той ветреной ночью действительно притаился зловещий король эльфов из баллады Гёте — еще один фантастический король,

еще один педофил. Во время ночного побега по скалам, где растет «карликовый сосняк» («elfinwood»[23]), дрожа от «*alfear* (непреодолимого страха, нагоняемого эльфами)» (149/165, 166), Чарльз II «беспрестанно повторял про себя эти неотвязные строки по-земблянски и по-немецки, как случайный аккомпанемент к дробной усталости и тревоге» (прим. к стр. 662). Однако, несмотря на все эти неотвязные повторения, одна из тех многих вещей, которые Кинбот не в состоянии постичь, это тревога отца за своего ребенка, которая пронизывает и балладу Гёте, и агонию ее отголоска у Шейда. Поэтому-то, когда четыре ночи спустя Шейд понимает, кто бродил вокруг его дома, ему только и остается, что ожесточенно выколачивать трубку и сдерживать себя, чтобы уже произнесенное им «непечатное проклятие» не повлекло за собой взрыв бесконтрольного гнева.

Кинбот просто не в состоянии взглянуть на вещи с точки зрения других людей. В одном из последующих примечаний он описывает (после отвратительного реестра земблянских цареубийств) ужас, который мучил его одинокими ночами в замке Гольдсворта:

---

[23] Примечания: 23
«Elfinwood» — буквально «эльфийский лес». — *Прим. перев.*

> Приглушенные шорохи, поступь прошлогодних листьев, праздный ветерок, пес, совершающий обход мусорных ведер, – во всем этом мне слышалось приближение кровожадного бандита. Я переходил от окна к окну, в вымокшем от пота шелковом ночном колпаке, с голой грудью, похожей на отмерзающий пруд, а иногда, вооружившись дробовиком судьи, смело выходил навстречу угрозе террасы. Полагаю, что именно тогда, в эти замаскированные под весну ночи, когда звуки новой жизни в деревьях так жестоко подражали потрескиванию старой смерти в моем мозгу, полагаю, что именно тогда, в эти страшные ночи, я привык обращаться к окнам дома моего соседа в надежде найти проблеск утешения (62/110).

Именно потому, что *он* страдает от ночных приступов ужаса, Кинбот обращается к окнам Шейдов в поисках утешения. Услышав, что Шейд работает над длинной поэмой, которая, как уверяет себя Кинбот, посвящена Зембле, он буквально устраивает тайную слежку за домом, вызывая у

Шейдов тревогу и боль, о которых Кинботу недосуг подумать. Несмотря на это, три дня спустя, 19 июля, когда Кинбот звонит Шейду и отчаянно умоляет поэта о встрече в момент своего эмоционального кризиса, поэт соглашается пойти с ним на прогулку, игнорируя все еще бьющее ключом вдохновение и зная об отвратительной слежке за своим домом. Для Набокова особая чуткость к частностям, их взаимосвязям и взаимодействиям, которые он приглашает нас разглядеть и к которым слеп Кинбот, не просто эстетская забота о деталях: эта чуткость несет нравственную нагрузку.

Внутренние источники: внимание к реальному

При первом чтении «Бледного огня» нас забавляет абсурдная убежденность Кинбота не только в том, что Шейд пишет поэму именно о Зембле, но и в том, что, когда у него якобы не получается это сделать, написанная им поэма каким-то образом все равно оказывается вдохновленной рассказом соседа. Перечитывая роман вновь и вновь, мы начинаем глубже понимать всю полноту иронии, скрытой в источниках поэмы

Шейда или, если уж на то пошло, в источниках фантазии Кинбота. Мы уже видели, что источник единственного творческого импульса, данного Кинботом Шейду, не история о Зембле, а шумное низвержение Кинбота с живой изгороди во время вторжения в частную жизнь Шейдов с целью узнать, как далеко Шейд продвинулся в придании стихотворной формы вымышленному Кинботом бегству от реальности. Перечитывая роман, мы, однако, замечаем присутствие менее настырного персонажа, куда успешнее стимулирующего воображение Шейда своим вниманием к реальности.

До прибытия Кинбота в Нью-Уай Шейд «каждый второй вечер» совершал прогулки с человеком по имени Поль Хентцнер до тех пор, пока тот не продал свою ферму в 1950 году. Кинботу, естественно, непонятна привлекательность какого-либо другого собеседника Шейда, кроме себя. Он описывает Хентцнера как «эксцентричного фермера немецкого происхождения с такими старомодными хобби, как таксидермия и собирание трав». И дальше:

> Хотя по академическим нормам он был человек необразованный, без настоящего

> знания о вещах, отдаленных в пространстве или во времени, в нем было что-то красочное и черноземное, нравившееся Джону Шейду гораздо больше, чем провинциальная изысканность английского отделения. Он, такой разборчивый при выборе товарищей по прогулкам, любил каждый второй вечер бродить с сухопарым степенным немцем вверх по лесной тропе до Дальвича и по полям своего знакомца. Всегда радуясь точному слову, он уважал Хентцнера за знание “названий предметов” <…> (347/215).

Нам в отличие от Кинбота понятна привлекательность для поэта такого спутника. Кинбот хочет сфокусировать внимание Шейда на своей собственной истории, чтобы таким образом она обрела вечную жизнь. Хентцнер же просто дает поэту возможность получше разглядеть мир, оставляя за Шейдом право делать в поэзии то, что ему заблагорассудится. Кинбот тем не менее продолжает:

> Теперь он гулял с другим спутником. Как ясно я помню один совершенный вечер, когда мой друг так и искрился

> остротами, перевертышами, анекдотами, которые я доблестно парировал рассказами о Зембле и спасении на волосок от гибели! Пока мы огибали Дальвичский лес, он прервал меня, чтобы указать на природный грот среди мшистых скал у тропы, под цветущим кизилом. На этом самом месте бравый фермер неизменно останавливался, а однажды, когда их сопровождал его маленький сын, этот последний, семеня рядом с ними, указал пальцем и пояснительно сообщил: “Тут папа писает” (“Here Papa pisses”). Другой, менее бессмысленный рассказ ожидал меня на вершине холма <…> (215–216).

Всякий раз, когда мы сталкиваемся у Набокова с эпитетом «бессмысленный», следует искать скрытый смысл. Само презрительное отношение Кинбота к Хентцнеру, равно как и комический образ мальчика, объявляющего, где писает его папа, достаточно ярки и для первого прочтения. Однако если нам удастся обнаружить в словах сына Хентцнера обыгранное название драмы в стихах Роберта Браунинга «Pippa Passes» («Пиппа проходит мимо», 1843), то, вернувшись впоследствии

к этому эпизоду, мы будем иметь все основания подозревать, что именно здесь скрыто что-то, *прошедшее* незамеченным *мимо* Кинбота. Вот как об источнике драмы рассказывала близкий друг Браунинга Александра Сазерленд Орр: «Браунинг гулял в лесу около Дальвича и представил себе человека, также одиноко идущего по жизни, человека, слишком незаметного, чтобы оставить след, и все-таки распространяющего вокруг себя на каждом шагу долговечное, хоть и неосознанное, влияние; образ этот воплотился в Фелиппе, или Пиппе, юной пряхе из Азоло»[12]. Как никому не ведомая Пиппа проходит мимо персонажей, на чью жизнь она оказывает влияние без какого-либо умысла с ее стороны — включая скульптора, искусство которого она преображает, — так и непритязательный Хентцнер вдохновляет Шейда, в отличие от Кинбота, всецело поглощенного своим монаршим инкогнито. Шейд формирует свое искусство, открывая для себя, благодаря Хентцнеру, внутреннюю структуру реальности, а не поддаваясь напору фантазии Кинбота, видящего себя в центре мира, но едва замечающего сам этот мир.

7. *Отступления от реального: Кинбот*

Несмотря на то что Кинбот обращает так мало внимания на окружающий его мир, на мир «Бледного огня» мы вынуждены смотреть его глазами. Мы можем выяснить, насколько ложны представления Кинбота о самом себе — его уверенность в том, что он Карл Возлюбленный, к примеру, или в том, что пуля, которой был убит Шейд, на самом деле предназначалась ему, — но можем ли мы узнать, насколько они правдивы?

Описывая шахматную задачу в книге воспоминаний «Говори, память», Набоков сравнивает «антитезисную» стадию приближения к возможному решению с маршрутом «сумасбродного шатуна, который добирался от Олбани до Нью-Йорка через Ванкувер, Евразию и Азоры. Интересные дорожные впечатления (странные пейзажи, гонги, тигры, экзотичные обычаи, троекратный обход женихом и невестой священного огня в земляной жаровне)»[1] с лихвой вознаграждают за задержки на пути. Перечитывая «Бледный огонь», мы постепенно начинаем ощущать при-

сутствие замысловато скрытой согласованности между одной и другой его частями, между поэмой Шейда и комментарием Кинбота. Согласованность эта, как мы увидим в следующей главе, вскоре сама становится задачей, все настойчивее и настойчивее требующей некоего разрешения. В то же время, перечитывая роман, мы узнаем все больше и больше как о локальных чертах его мира, так и нашего.

Читая роман впервые, мы восхищаемся Шейдом и понимаем, как подло с ним обходится Кинбот, но нам нравится, что нашим вниманием распоряжается спятивший комментатор, а не поэт, которому этот комментатор якобы служит. Нам по душе комическая оживленность Кинбота и его романтические грезы, вызов, заключенный в его загадке, торжественный секрет, которым ему не терпится с нами поделиться (что он Чарльз II Земблянский), равно как и постыдный секрет, который он не в состоянии утаить от нас (что он безумен). Перечитывая роман и зная о грозящей Шейду гибели, мы уделяем Шейду больше внимания[2] и находим его тем более привлекательным, чем трагичнее его судьба. Перечитывая роман и зная о безумии Кинбота, мы находим его все более жалким, раздражающим, возмутительным,

самоизобличительным, обреченным, в то время как он бросает нам новый вызов к открытию: узнать, от какой же такой реальности он старается убежать?

Давайте же примем вызов и пройдем по *этому* кружному пути.

Происхождение Кинбота

Зембля Кинбота говорит на языке, в котором смешаны славянские и германские элементы, а королевский двор когда-то говорил на русском как «модном языке par excellence» (894/307): «Когда я был ребенком, Россия была весьма в моде при земблянском дворе» (681/283). Находящаяся где-то недалеко от границ России и Скандинавии Зембля пережила революцию, в ходе которой монархия была низложена с помощью Советского Союза. В одном особенно истеричном примечании к меланхолическому образу изгнанника, который «задыхается и заклинает на двух языках / Туманности, ширящиеся в его легких», Кинбот комментирует слова «на двух языках» так: «На английском и земблянском, английском и русском, английском и латышском, английском и эстонском, английском и литовском, английском и

русском, английском и украинском, английском и польском, английском и чешском, английском и русском, английском и венгерском, английском и румынском, английском и албанском, английском и болгарском, английском и сербохорватском, английском и русском, американском и европейском» (прим. к стр. 615). Сочетание на «английском и русском» повторяется четыре раза, и, помимо земблянского, каждая пара включает в себя один из языков советского блока, несмотря на то, славянский это язык или нет[3]. Падение России и возвышение Советского Союза маячат за представлениями Кинбота о его потерянном королевстве. Характеристика: «Альфин Туманный (1873–1918; годы царствования 1900–1918, хотя в большинстве биографических словарей говорится 1900–1919, недосмотр, вызванный заменой календаря старого стиля новым», 71/117) — тоже указывает на русский подтекст, поскольку только в России переход с юлианского на григорианский календарь произошел в 1918 году. «Чарльз Возлюбленный, — уведомляет нас Кинбот, — мог похвастаться примесью русской крови» (681/283).

Появление в начале Указателя статьи «БОТКИН, В., американский ученый русского происхождения» может показаться странным по нескольким

причинам: кроме него, только двое жителей Нью-Уая удостаиваются упоминания в Указателе — Шейд и Кинбот; в Комментарии Боткин никогда не появляется как действующее лицо — только как имя; его инициал, буква «в», которая так часто не используется ни в одном другом языке, кроме русского, отзывается странным эхом в утроенном «в» Карла Ксаверия Всеслава, полном имени короля, которое мы узнаем несколькими строками ниже; только в статье о Боткине страницы с упоминанием этого имени перечисляются в обратном порядке[4] — сперва 894, затем 247, затем 71 и затем в толковании этимологического определения, уместного в начале статьи (как, например: «ЭМБЛЕМА, по-земблянски означает “цветущая”, красивый залив…»).

Кинбот — специалист по фамилиям, и если мы последуем за ссылками Указателя, то заметим, что ему не терпится объяснить фамилию «Боткин» как «делающий ботики — изысканную обувь» (71/116) в совершенно неподходящем контексте, как если бы он руководствовался здесь какими-то личными соображениями[5]. Еще одна ссылка Указателя приводит нас к следующему:

Профессор Пардон заговорил теперь со

мной: «У меня было впечатление, что вы родились в России и что ваша фамилия что-то вроде анаграммы Боткина или Бодкина?»

Кинбот: «Вы меня путаете с каким-то беженцем из Новой Зембли» (саркастически подчеркивая «Новой») (894/307)

Боткин, как и Набоков, — знаменитая русская фамилия. Писатель и переводчик Василий Петрович Боткин (1812–1869) был дружен с Тургеневым[6]. Доктор Евгений Сергеевич Боткин, лейб-медик Николая II, был расстрелян вместе с императорской семьей 16 июля 1918 года в Екатеринбурге. Сергей Дмитриевич Боткин (1869–1945) был самой выдающейся фигурой в монархических кругах русского Берлина двадцатых годов, равно как Владимир Дмитриевич Набоков был самой выдающейся фигурой либерального крыла эмиграции, пока *он* не был застрелен в ходе еще одной послереволюционной конфронтации[7].

В Комментарии особенно любопытно упоминание профессора Боткина, которое *не учтено* в Указателе, как будто в нем заключено слишком много информации: «Говоря о главе раздувшегося Русского отделения, профессоре Пнине, настоя-

щем тиране по отношению к своим подчиненным (по счастью, профессор Боткин, числившийся в другом отделении, не был под началом у этого карикатурного буквоеда) <…>» (172/180). Поскольку «профессор Боткин» не был нигде упомянут ранее и никогда не появляется собственной персоной, само представление его в этом фрагменте подразумевает, что каждый, кто знает преподавательский состав Вордсмитского университета, немедленно вспомнит этого профессора Боткина. Поскольку это русский, было бы естественно предположить, что когда-то он преподавал на русском отделении, в то время как оговорка «по счастью», которая относится к человеку, не играющему в Комментарии никакой роли, может быть объяснена только тем, что Боткин этот не кто иной, как сам Кинбот[8].

Кинбот преподает на отделении, возглавляемом доктором Натточдагом, шведом, судя по фамилии; и, по всей видимости, он часто работает в исландском собрании Вордсмитской университетской библиотеки (см. прим. к стр. 949–2/322). Он отклоняет приглашение прочитать «лекцию о “Халли-Валли” (как она выразилась, смешав чертог Одина с заглавием финского эпоса)» (Предисловие, 32), как если бы он был экспертом по

Вальхалле, «Калевале» или чему-то подобному. Другими словами, он, вероятнее всего, работает на Отделении скандинавских исследований, и действительно, его земблянский язык несет на себе отчетливый след как нордических, так и славянских элементов, в то время как земблянские топонимы «Одевалла», «Фалькберг», «Готланд» (Gothland) и «Кронберг» перекликаются с такими топонимами южной Швеции, как города Уддевалла и Фалькенберг, остров Готланд (Gotland) и округ Крунуберг.

Очевидно, что профессору Кинботу многое в Нью-Уае в новинку: он говорит, что знаком с Шейдом всего несколько месяцев — срок, который невозможно преуменьшить. Он говорит, что был заброшен в Америку под фамилией Кинбот в октябре прошлого, 1958 года, и даже если мы можем усомниться в том, что Чарльз II приземлился на парашюте, сама дата его прибытия представляется вероятной, поскольку объясняет, почему он все еще так плохо осведомлен о таких поголовных американских увлечениях, как баскетбол и бейсбол.

Кинбот или, точнее, Боткин (будем все же называть его Кинбот, поскольку своей новой идентичностью он полностью заслоняет прежнюю),

вполне вероятно, является русским эмигрантом, который до самого последнего времени жил в одной из Скандинавских стран. Несмотря на это, его английский безупречен, хотя порой не так гибок: он не Пнин. Двадцать лет назад Кинбот, по его словам, переводил Шейда на земблянский. В Комментарии он с легкостью имитирует стиль прозы Шейда и достигает чудес красноречия. Он хорошо знаком с английской поэзией, узнает в редком слове «stillicide» («стилет застынувшей капели») отсылку к стихотворению Томаса Харди, мимоходом каламбурит с именем такого малоизвестного стихотворца, как Томас Флэтман. Кинбот презирает, за исключением Шейда, сотрудников Английского отделения, по крайней мере тех, кого упоминает: профессора Хёрли, профессора К. и ассистента Джеральда Эмеральда.

Если Кинбот вырос под присмотром английской гувернантки в семье русских эмигрантов-монархистов — в эмигрантской семье[9], «еще не успевшей обнищать, еще жившей призраками своих петербургских привычек», как пишет Набоков в «Соглядатае»[10]; если он прожил большую часть жизни в одной из Скандинавских стран, вероятнее всего в Швеции[11]; если он там работал в университете на Английском отделении, — то-

гда все улики сходятся или сходятся в той мере, в какой можно ожидать: его языки (английский, русский и земблянский), его образование и эрудиция, занимаемое им место в Вордсмитском университете и его презрение к местному Английскому отделению[12]; земблянская география (идущий с севера на юг горный хребет, образующий южную границу страны обрыв — сам Кинбот колоритно описывает его как «несудоходный канал», отрезающий страну от «материка безумия», 149/159); земблянское политическое устройство и даже имена земблянских королей (имя Карл с большим отрывом лидирует в списке самых популярных имен шведских монархов; Карл XVI Густав (*англ.* Charles XVI Gustav), чье имя перекликается и графически обыгрывается в имени Карл Ксаверий Всеслав (Charles XaVIer Vseslav), во время написания «Бледного огня» уже был кронпринцем); и — самое главное — безжалостная ностальгия по стране, которая не является ни Скандинавией, ни Россией, ностальгия, которая преследует Кинбота[13].

Побег и испуг

Почему Кинбот перебрался в Америку, если у него было место в скандинавском университете, почему он живет в постоянном страхе преследования? Кинбот рассказывает, как по его прибытии в Соединенные Штаты Сильвия О'Доннель призывала его быть начеку в отношениях с Шейдом: «<…> мальчик строго мужского пола и, вообще, Вашему Величеству с этих пор придется быть значительно осторожнее» (691/286–287). Несмотря на это, Кинбот ведет себя легкомысленно, за что ему и приходится поплатиться — по крайней мере, в его воображении. На ранних стадиях первого чтения романа нам бросается в глаза кричащее и абсурдное имя «молодого преподавателя в зеленом бархатном пиджаке» — Джеральд Эмеральд[24], который называет Кинбота «Великий Бобер» и чей галстук бантом мстительный Кинбот распускает, «проходя мимо» (Предисловие, 31). Если на протяжении Комментария неприязнь

[24] Примечания: 24

Помимо рифмующихся имени и фамилии, «говорящая» фамилия этого «недоброжелателя» Кинбота перекликается с цветом его пиджака (от *англ.* emerald, изумруд). — *Прим. перев.*

Кинбота к Эмеральду не ослабевает, то причина этой неприязни проясняется в Указателе имен, а то и раньше: Эмеральд отверг ухаживания Кинбота, и тот опасается, что молодой ассистент все откроет и сделает его мишенью для насмешек. Каждое новое проявление несомненной гетеросексуальности Эмеральда, как и его вполне однозначной гомофобии («расфуфыренная куколка» («quite the fancy pansy»[25]), — говорит он о старой фотографии Чарльза II, 894/308), только усиливают страх и отвращение Кинбота.

Так он сообщает, что однажды ночью гольдсвортовский черный кот вдруг появился опять, «щеголяя бантом из белого шелка, который он, конечно, никак не мог нацепить самостоятельно» (62/112). Может быть, Эмеральд действительно мстит Кинботу за развязанный галстук бантом, но Кинботу за этим мерещится нечто куда более продуманное и зловещее:

> Жестокому человеку так легко заставить жертву его изобретательности уверовать в свою манию преследования или в то, что его действительно подстерегает

[25] Примечания: 25

«Pansy» (*англ.* фиалка) — широко распространенное, пусть и несколько устаревшее, сленговое обозначение гомосексуалиста. — *Прим. перев.*

убийца, или что он страдает галлюцинациями. Галлюцинации! Я прекрасно знал, что среди молодых преподавателей, авансы которых я отверг, был по крайней мере один дурной предприимчивый шутник; я знал это с того времени, когда, вернувшись домой после весьма приятной и успешной встречи между студентами и преподавателями (на которой в пылу увлечения я скинул пиджак и показал нескольким любителям кое-какие забавные приемы, применяемые земблянскими борцами), нашел в кармане пиджака грубую анонимную записку следующего содержания: «Ну и hal…s же у тебя, друже»[26], что, очевидно, означало «галлюцинации» (hallucinations), хотя недоброжелательный критик мог заключить из недостаточного числа точек, что этот г-н Аноним, несмотря на то что преподавал английский первокурсникам, едва ли знал орфографию (62/112–113).

Только потому, что он уже страдает манией

[26] Примечания: 26

В переводе Веры Набоковой слово «hal…s» снабжено сноской: «Halitosis (дурное дыхание)». — *Прим. перев.*

преследования, Кинбот может интерпретировать записку, намекающую на его зловонное дыхание, как инсинуацию по поводу его галлюцинаций, как доказательство того, что Эмеральд намерен довести его до мании преследования. Кинбот воображает коварный план, возможной кульминацией которого становится то, что именно Эмеральд подвозит Градуса от Вордсмитского кампуса до места убийства Шейда, которое Кинбот считает покушением на собственную жизнь. Эмеральд, естественно, никогда не сознается ни в чем подобном, язвительно пророчит Кинбот: «Я уверен, что г-н Эмеральд на мгновение прервет исследование упругих прелестей какой-нибудь грудастой студентки, чтобы с энергией возбужденной мужественности отрицать, что он кого-либо подвез в тот вечер к моему дому» (1000/342).

Если ощущение, что его преследуют и в Нью-Уае, по большей части связано с неосторожными гомосексуальными поползновениями Кинбота, то детали, окружающие историю бегства короля из Зембли, подсказывают, что настоящий Кинбот, или Боткин, мог покинуть Северную Европу из-за сексуальных связей с мальчиками. Земблянские «хоры мальчиков — сладчайшие

в мире» (549/259), там Чарльз II может себе позволить забавляться с «кучей сладкоголосых протеже в итонских воротничках, привезенных из Англии» (433–434/242). Когда во время побега король проникает в туннель через кладовую, он вдруг ощущает призрачное присутствие тринадцатилетнего Олега, своего первого сексуального партнера, и испытывает неожиданную «смесь тревоги и ликования, как бы радость любви», которую не испытывал с момента коронации, когда «вдохнул головную помаду хорошенького пажа, который наклонился, чтобы смахнуть розовый лепесток со скамеечки под его ногами» (130/154). Именно в этот самый момент он осматривает себя и понимает, что безобразно наряжен во все красное. Подвергая себя неминуемой опасности ареста в случае промедления, король бежит из Онхавы через горы, твердя в ночной темноте «Лесного царя», как будто бы он, в своем красном одеянии, и есть охотящийся на мальчиков король эльфов из баллады Гёте.

По пути в Америку Кинбот задерживается в Швейцарии[14] и Ницце — быть может, потому, что, спешно покинув «Земблю», вынужден ждать, пока ему не подвернется преподавательская работа в США. Когда по прибытии Кинбота в

Швейцарию напряжение преследования ослабевает, он добивается благосклонности Гордона, мальчика тринадцати или четырнадцати лет, и получает возможность сладчайшей мести своим преследователям, зная, что идущий за ним по пятам Градус не в состоянии даже заметить узкий покров, обтягивающий столь памятные королю юные чресла и превращающийся из «набедренной повязки в леопардовом крапе» в «обвивающий бедра плющ», из «черных плавок» в «белые теннисные шорты» и, наконец, в «тарзановские шорты», которые «были отброшены на траву» (см. прим. к стр. 408).

Мания преследования Кинбота неотделима от его мыслей о самоубийстве: «Временами мне думалось, что только путем самоуничтожения я могу надеяться обмануть неуклонно подступающих убийц, которые были во мне, в моих барабанных перепонках, в моем пульсе» (62/111). Это искушение самоубийством порой трудно отделить от искушения педофилией. Говоря о самоубийстве, Кинбот сперва объясняет, что «чем яснее и непреодолимей вера человека в Провидение, тем сильнее соблазн покончить со всем, развязаться с этой жизненной возней, но больше также и страх перед ужасающим грехом

самоуничтожения» (493/253), а затем развивает мысль о том искушении, которое предлагает даже самая туманная вера в загробную жизнь:

> Доброму земблянскому христианину внушают, что истинная вера существует не затем, чтобы снабжать его картинками и географическими картами, и что надлежит ей спокойно довольствоваться теплым туманом радостного предчувствия. Возьмем незатейливый пример: семья маленького Христофора собирается переселиться в далекую колонию, куда его отца назначили на пожизненную должность. Маленький Христофор, хрупкий мальчик лет девяти-десяти, полностью полагается (настолько, что самое сознание этого доверия стирается) на то, что старшие позаботятся обо всех подробностях отъезда, переезда и приезда. Он не может, да и не пробует вообразить особенности нового места, его ожидающего, но смутно и покойно убежден, что оно будет еще лучше, чем его родная усадьба с большим дубом и горой, с его пони, с парком, и с конюшней, и со старым гру-

мом Гриммом, который, когда никого нет поблизости, особенным образом ласкает его.

Нам тоже следовало бы иметь долю такого бесхитростного доверия. С этим божественным туманом полной зависимости, проникающим наше существо, не удивительно, что возникает соблазн, что вы с мечтательной улыбкой взвешиваете на ладони компактное оружие в замшевом чехле, не крупнее ключа от ворот замка или прошитой мошонки мальчика, что вы заглядываете в манящую бездну за парапетом.

Я выбираю эти образы наобум. Существуют пуристы, утверждающие, что джентльмен должен пользоваться парой пистолетов, по одному в каждый висок, или голым кинжалом – botkin'ом – заметьте правильное написание, – дамам же следует проглотить смертельную дозу или утонуть вместе с неуклюжей Офелией (493/255).

Кинбот мог позволить себе выбирать образы наобум; Набоков — нет.

Кинбот предлагает образ бесхитростной веры, веры маленького мальчика в нерушимую защиту семьи и дома — метафору неоформленной веры христианина в то, что жизнь после смерти лучше самой жизни, пытаясь представить дело так, будто миру детской защищенности ни в коей мере не угрожают «особенные» ласки старого конюха Гримма — наоборот, они обогащают этот мир за счет остроты ощущений. Мы можем заподозрить Кинбота в том, что как раз воплощение такого рода мечтаний заставило его самого однажды «переселяться в далекую колонию». Размышляя о соблазне самоубийства, он заявляет: «Вы с мечтательной улыбкой взвешиваете на ладони компактное оружие в замшевом чехле, не крупнее ключа от ворот замка или прошитой мошонки (seamed purse[27]) мальчика»[15]. В последней фразе речь идет именно что о тугой и маленькой мошонке не достигшего переходного возраста мальчика — только она, взвешенная на ладони, может вызвать у Кинбота мечтательную улыбку. Все эти сладкие грезы, однако, с легко-

[27] Примечания: 27

Соответствующий этому описанию фрагмент оригинала не столь «прозрачен»: в английском Набокова слову «мошонка» (ср. устар. «мошна») соответствует слово «purse», означающее «кошель» или «кошелек» в британском варианте современного английского и «дамская сумочка» в американском. — *Прим. перев.*

стью начинают давать крен в сторону отчаяния; уподобление мошонки небольшому пистолету, кажется, говорит о том, что, несмотря на все свои невинные мечтания, Кинбот испытывает чувство вины, которое подталкивает его к самоубийству. «Нам, барахтающимся в повседневной грязи, — заключает свою “предсмертную записку” Кинбот, — пожалуй, может быть прощен единый грех, кладущий конец всем грехам».

Даже если Кинбота заставили бежать из «Зембли» последствия педофильских сумасбродств, его неотвязный страх преследования, пусть и преувеличенный истерией, имеет под собой шаткую, но реальную основу. Реальность, однако, не то место, где Кинбот способен задержаться надолго. То он изображал себя королем в красных одеждах, ночью бегущим из Северной Европы, то теперь, в Нью-Уае, видит себя жертвой своего антагониста — явно процветающего и решительно гетеросексуального Эмеральда, «молодого преподавателя в зеленом бархатном пиджаке», который сначала подвозит убийцу до места встречи с Кинботом, а потом мчится «на какое-то свидание внизу, в долине» (Предисловие, 31; 949–2/325).

Зембля

Если подобный сценарий — русское происхождение, английское воспитание, жизнь в Скандинавии, половая невоздержанность, панический побег — объясняет прошлое реального Боткина или Кинбота, что же можно сказать о его нереальном мире, о его Зембле? Когда оформилась эта фантазия?

Даже такой человек, как Кинбот, вряд ли стал бы расточать свое воображение на потерянную «далекую северную страну», если бы он все еще жил в северной стране, не столь далекой от Зембли и даже практически совпадающей с ней своими границами. Комментарий, однако, указывает на то, что иллюзии Кинбота начинают развиваться только после того, как он приезжает в Нью-Уай и вселяется в гольдсвортовский дом, постоянно именуемый им «шато» или «замок». Поселившись там, Кинбот обнаруживает следующее:

> Семейные фотографии встретили меня в прихожей и преследовали из комнаты в комнату, и хотя я уверен, что Альфина

(9 лет), Бетти (10), Викки (12) и Грейс (14) превратятся в скором времени из ужасных смазливых школьниц в нарядных девиц и превосходных матерей, я должен признаться, их бойкие личики на фотографиях раздражали меня до такой степени, что я в конце концов собрал их все до единой и свалил в стенной шкаф под ряд виселиц, с их зимней одеждой в целлофановых саванах. <…> Я, впрочем, не стал слишком заниматься их семейными книгами, которые попадались во всех углах дома: четыре разных комплекта детских энциклопедий, а также одна вялая энциклопедия для взрослых, которая поднималась вверх с полки на полку на всем протяжении лестницы, чтобы на чердаке прорвать аппендикс. Судя по романам в будуаре г-жи Гольдсворт, ее умственные интересы были развиты полностью, от «Амбры навеки» до «Японского Дзэна». Глава этой алфавитной семьи также имел библиотеку <…> (47–48/95–96)

Семья воистину «алфавитная»: «Альфина» и «Бетти» практически олицетворяют собой две

первые буквы греческого алфавита, а обратный порядок в перечислении имен дочерей намекает на сознательный обратный отсчет, комический пример самонадеянного планирования семьи. Имена дочерей, однако, странным образом перекликаются с именами четырех главных представителей земблянской королевской семьи — в нисходящем возрастном порядке: короля Альфина (Alfin), королевы Бленды (Blenda), их сына Чарльза (Charles), будущего Чарльза II, и его королевы Дизы (Disa)[16]. Редчайшее имя Альфина (Alphina), скорее всего, и вызвало к жизни столь же редкое имя Альфин, послужив, в полном соответствии со смыслом этого имени, точкой отсчета в истории земблянской саги. Альфин Туманный действительно становится первым персонажем, представляемым Кинботом в его первом длинном примечании, посвященном Зембле.

Детский шкаф в доме Гольдсвортов, куда раздраженный Кинбот убирает фотографии девочек (его реакция была бы другой, если бы фотографии эти изображали мальчиков того же возраста), окажется местом, куда он спешно спрячет рукопись поэмы Шейда сразу после убийства поэта: «Оставив садовника стеречь его, я бросился в дом и спрятал бесценный конверт под кучей

девичьих калош, отделанных мехом ботиков и белых резиновых сапог, наваленных на дне стенного шкафа, из которого я вышел, как будто это был конец тайного прохода, который вывел меня из моего зачарованного замка, прямо из Зембли (Zembla), в *эту* Аркадию (Arcadia)» (1000/338). Еще раз обратим внимание на обратный алфавитный порядок: из Z в A. В этот момент Кинбот все еще надеется, что поэма, которую он прячет в шкафу, называется «Solus Rex», как он и предлагал Шейду, в соответствии с шахматным термином, которым он описывал свое едва ли не безвыходное положение в земблянском замке до того, как нашел решение задачи — туннель в чулане, обнаруженный им в детстве. Не случилось ли так, что гольдсвортовский шкаф разросся в сознании Кинбота до размеров земблянского чулана, ведущего к потайному ходу, через который король совершает побег?

Романы г-жи Гольдсворт свидетельствуют, саркастически замечает Кинбот, о том, что «ее умственные интересы были развиты полностью, от “Амбры навеки” до “Японского Дзэна” (from Amber to Zen)». Еще один комический алфавитизм, переводящий «четыре разных комплекта детских энциклопедий» в другую тональность.

«Амбра навеки» — это название романа Кэтлин Уинзор («Forever Amber», 1944), достаточно раскованного для своего времени исторического блокбастера («уже продано два миллиона экземпляров!»), живописующего любовные интриги при дворе Карла II Английского[17]. «Японский Дзэн», знаменуя другую границу интеллектуального спектра г-жи Гольдсворт, намекает на дзен-буддийские мотивы тогда относительно свежих рассказов Дж. Д. Сэлинджера о семье Глассов (Glass)[18]. Мотивы эти любопытно гармонируют с Земблей, «хрустальной землей» (12/85), где революция «вспыхнула в первую очередь» на Стеклянном заводе (Glass Factory) (130/138)[28].

Если, как отмечает Элвин Кернан, под покровом причудливости Кинботовой Зембли лежит «заурядный роман о дальних королевствах, тайных ходах, невероятных побегах, экзотических ландшафтах и обществах тайных убийц»[19], то всему этому есть веская причина: в каком-то смысле Зембля вырастает из книг, которые оказываются у Кинбота под рукой. В одиночестве гольдсвортского «замка», претерпев двухкратное

[28] Примечания: 28

Речь идет о перекличке между словом «glass» (*англ.* стекло) в «Стеклянном заводе» у Набокова и фамилии династии Глассов («Glass»), персонажей Сэлинджера. — *Прим. перев.*

изгнание — из России, которой он обязан своим рождением, и из Скандинавии, где он некогда упивался сексуальной вседозволенностью, — все еще мучимый манией преследования, но радуясь тому, что живет по соседству и общается с великим американским поэтом, опасный себялюбец Кинбот быстро создает фантазию, сублимирующую его прошлое и обещающую ему бесконечное будущее, если, конечно, ему удастся заставить Шейда облечь его видения в стихи. По мере того как Зембля превращается во все более яркую и жизнеспособную альтернативу «серому и несчастному прошлому» (629/274), от которого Кинбот хочет убежать, найденные им в гольдсвортском «шато» алфавитно упорядоченные намеки консолидируются в его голове до тех пор, пока не приобретают черты едва ли не полностью самодостаточных видений, которые в Указателе имен методично проводят нас по Зембле — от «а» до «я».

Месть

Создавая Земблю во славу себе, Кинбот конструирует некоторые ее части так, чтобы отомстить другим. Страшная повествовательная месть

Кинбота настигает не только Градуса, но и всех Теней. Мы с легкостью узнаем в Градусе Джека Грея, но кто скрывается за его предполагаемыми сообщниками?

Опознать следующего персонажа лишь немногим труднее, чем идентифицировать Градуса. Вот Градус встречается в Ницце с «важной Тенью»:

> Это был веселый, может быть, чересчур веселый малый в зеленой вельветовой куртке. Никто не любил его, но он, несомненно, обладал острым умом. Его фамилия Изумрудов звучала по-русски, но на самом деле значила «из умрудов» (эскимосское племя), которых иногда видишь гребущими в своих умяках (обтянутых шкурами челнах) на изумрудных водах близ наших северных берегов. Ухмыляясь, он сказал, что приятелю Градусу следует собрать путевые документы, включая медицинское свидетельство, и сесть на первый же реактивный самолет с назначением в Нью-Йорк. Поклонившись, он поздравил его с тем, что указал с такой феноменальной догадливостью правильное место и правильный способ.

Да, после тщательной перлюстрации добычи, которую Андрон и Ниагарушка достали из письменного, розового дерева, стола королевы (большей частью счета и бережно хранимые снимки и эти дурацкие медали), нашлось письмо от короля с его адресом, который был, кто бы мог подумать… Нашему герою, который перебил было вестника успеха, чтобы сказать, что он *никогда* – посоветовали не выказывать излишней скромности. Предъявлен был теперь клочок бумаги, на котором Изумрудов, трясясь от хохота (смерть – развеселое дело), написал для Градуса псевдоним клиента, название университета, где он преподавал, и город, в котором университет был расположен. Нет, эта бумажка не для хранения. Он мог ее хранить, только пока заучит. Этот сорт бумаги (употребляемой фабрикантами макарон) не только отлично переваривается, но и очень вкусен. Веселое зеленое видение удалилось – несомненно, чтобы вернуться к распутству. Какую ненависть вызывают подобные субъекты! (741/294–295)

«Зеленая вельветовая куртка», «изумруд» (emerald) и «вестник» (herald; в русской транслитерации «геральд» (gerald)[20] указывают на уже знакомого нам гомофоба. В Указателе нет статьи «Джеральд Эмеральд», но в статье «Кинбот» мы находим следующее: «Его ненависть к лицу, делающему авансы, а затем предающему благородное, наивное сердце, распространяя грязные россказни о своей жертве и преследуя ее жестокими насмешливыми выходками, 741». И там же: «Его участие в обсуждении в профессорской его сходства с королем и его окончательный разрыв с Э. (в алфавитном указателе не представлен)». Если более ранняя отсылка и не заставила нас обратиться к примечанию к строке 741, быть может, заставит эта. Обратившись к соответствующему примечанию, мы обнаруживаем, что в нем нет ни упоминания Эмеральда, ни чего-либо происходящего в Нью-Уае — лишь описание встречи Градуса с Изумрудовым.

Набоков позаботился о том, чтобы внимательный читатель, знакомящийся с книгой впервые — не говоря уже о чутком перечитывателе, — мог увидеть, что Кинбот сконструировал Изумрудова в отместку Джеральду Эмеральду, не только поднявшему на смех самоидентификацию и сек-

суальность Кинбота, но даже — самое страшное предательство из всех, которые может вообразить Кинбот, — довез убийцу до места преступления[21]. Изумрудов, таким образом, становится агентом, в конце концов информирующим Градуса о тайне королевского инкогнито, снабжающим его адресом короля-изгнанника и командирующим его в Нью-Йорк.

В образах Теней, идущих по следу Кинбота, Набоков приготовил для нас серию открытий разной степени сложности: какие-то из них мы делаем достаточно быстро; о возможности иных смутно догадываемся, но не знаем, что необходимо для их совершения; есть и такие, которые требуют времени даже для того, чтобы привлечь наше внимание. Быстро узнав Эмеральда в Изумрудове, мы можем также догадаться и о том, что воображение Кинбота преобразило и тех, кого он называет «нашими самозваными шейдистами» (Предисловие, 19) из Нью-Уая, в Теней, тянущихся к нему из Зембли[22]. Эти «самозваные шейдисты» — профессора-коллеги Шейда по Английскому отделению Вордсмитского университета — утверждают, что они защищают интересы покойного от посягательств неуравновешенного (возможно, безумного) редактора, исчезнувшего

с последней рукописью Шейда и угрожающего опубликовать ее. Кинбот видит в шейдистах ничтожеств, завидующих особым отношениям, связывающим его с поэтом, равно как в Тенях он видит тупоголовых убийц, завидующих особому положению короля и преследующих его только лишь из чувства ненависти. И все же догадка о том, что у шейдистов и Теней много общего, вряд ли позволяет утверждать, что Тени — всего лишь трансмутировавшие шейдисты, прежде всего потому, что каждая из названных по именам Теней — Градус, Изумрудов, барон А. — это отдельный персонаж, играющий свою роль. Если Градус на самом деле Грей, а Изумрудов — Эмеральд, ни того ни другого уж точно нельзя назвать ни коллегой, ни сторонником Шейда.

Два наиболее ярких персонажа из тех, что преследует короля и помогают Градусу добраться до Нью-Уая, — это Ниагарин и Андронников, два советских шпиона-эксперта, доставленные в Онхаву после земблянской революции с целью найти исчезнувшие королевские регалии. У них ничего не получается, но они все-таки простукивают дворцовые стены, дюйм за дюймом приближаясь к комнате, где заключен король, замышляющий побег. Даже после того, как ко-

роль умудряется сбежать из страны, экстремисты полагают, что он еще не покинул Земблю, и «угрюмые русские» продолжают свои поиски, а Кинбот язвит: «Они продолжали свои сложные раскопки, пока весь дворец не был изрешечен и частью разрушен, — как-то ночью в одной из комнат обвалилась целая стена, обнаружив в нише, о существовании которой никто не подозревал, старинную бронзовую солонку и пиршественный рог короля Вигберта; но вы никогда не найдете ни нашей короны, ни ожерелья, ни скипетра» (681/281). Кинбот презирает их с той же силой, что и Градуса: «Их имена (вероятно фиктивные) были Андронников и Ниагарин. Редко приходится видеть, по крайней мере среди восковых фигур, чету более приятных презентабельных молодчиков. Все восхищались их чисто выбритыми скулами, элементарным выражением их лиц, волнистыми волосами и безупречными зубами» (там же). Несмотря на свой статус «экспертов» и некоторые рудименты человекообразности, эти Розенкранц и Гильденстерн[23] проваливают каждое из порученных им заданий, и только благодаря нелепому нагромождению ошибок им удается добраться до виллы королевы Дизы на Лазурном берегу, где они находят шкатулку, в

которой хранятся, естественно, не королевские регалии, а письмо от Чарльза II, раскрывающее инкогнито Кинбота и его адрес. Несмотря на всю свою некомпетентность, именно они позволяют Градусу преследовать его добычу вплоть до «все венчающего промаха».

В Указателе имен, уже после смерти Градуса, Кинбот продолжает язвить всех, кого еще может уязвить: устраивает химерическую охоту за «королевскими регалиями», дразня русских шпионов пустыми перекрестными ссылками между статьями «Потайник» и «Тайник» и мимоходом заставляя *нас,* читателей, ломать голову не над одной загадкой (так *где* же королевские регалии?), а над целыми тремя: где королевские регалии, кто такие Ниагарин и Андронников в реальности (если они вообще существуют) и что в реальности представляют собой эти королевские регалии (если они вообще существуют), раз Кинбот так наслаждается неспособностью своих преследователей их обнаружить?

В самой длинной из всех статей Указателя, посвященных самому Кинботу, отмечено «его презрение к профессору Х. (в алфавитном указателе не представлен); <…> его окончательный разрыв с Э. (в алфавитном указателе не представ-

лен); <…> он и *Ш*. трясутся от смеха над лакомыми цитатами из университетского учебника профессора К. (в алфавитном указателе не представлен)». Два последних фрагмента в статье под именем «Кинбот» и следующая статья выглядят так:

> <…> его неудавшаяся попытка спасти жизнь *Ш*. и его успех в спасении рукописи, 1000; мероприятия для ее напечатания без помощи двух «экспертов», *Предисловие*.
>
> КОБАЛЬТАНА, когда-то модный горный курорт, вблизи развалин старых казарм, ныне холодное, пустынное место, труднодостижимое, лишенное всякого значения, но все еще вспоминаемое в военных семьях и лесных замках, в тексте не представлено.

Страницу спустя мы встречаем чуть измененную статью «Андронников и Ниагарин»: «НИАГАРИН и АНДРОННИКОВ, два советских “эксперта”, все еще разыскивающие спрятанное сокровище, 130, 681, 741; см. “Королевские регалии”». Сочетание двух комплектов «двух <…> “экспертов”», а также фраз «в алфавитном указателе не представлен» и «в тексте не пред-

ставлено» должно дать нам ответ на все три загадки.

В Предисловии Кинбот жалуется на Сибиллу Шейд: «Вместо того чтобы ответить на мое месячной давности письмо из моей сидарнской пещеры, где перечислялись некоторые из самых важных вопросов, в том числе вопрос о настоящем имени “Джима Коутса” и т. д., она внезапно ошарашила меня телеграммой с просьбой принять профессора Х. (!) и профессора К. (!!) в качестве соредакторов поэмы ее мужа. Как глубоко это поразило и уязвило меня! Естественно, это исключило всякую возможность сотрудничества с введенной в заблуждение вдовой моего друга» (24). В сознании Кинбота «эксперты» «профессор Х.», то есть профессор Поль Хёрли, мл., «хороший администратор, но ничтожный ученый» (прим. к стр. 376–377), и «профессор К.», смехотворный фрейдист из примечания к строке 929, которые, разумеется, не могут — как он, по-королевски, — проникнуть в душу Шейда, трансмутируют в Ниагарина и Андронникова, а их мучительная погоня за рукописью — в поиски неуловимых королевских регалий советскими шпионами-неудачниками[24]. Популярный когда-то горный курорт «Кобаль*тана*», единственный топоним

Зембли, представленный в Указателе имен, но не упомянутый в тексте, и есть место, где спрятаны королевские регалии[25]; в реальном мире романа оно соответствует Сидарну, Ю*тана,* маленькому курорту, снова превратившемуся в «город-призрак» (прим. к стр. 609–614) в «угрюмых осенних горах» (71/115), где Кинбот устраивается со своей печатной машинкой, принимаясь за работу над примечаниями к рукописи Шейда[26]. Даже роковое письмо Кинбота, которое Ниагарин и Андронников находят в письменном столе супруги Чарльза II, — письмо, выводящее Градуса на след короля и, таким образом, по версии Кинбота, приводящее к смерти Шейда, — соответствует контракту Сибиллы Шейд, который мог бы позволить «профессору Х. (!) и профессору К. (!!)» стать соредакторами Кинбота — злодеяние, которое для Кинбота равнозначно повторному убийству Шейда.

Конец Кинбота

Немногое может доставить Кинботу большую радость, чем прославление самого себя и посрамление врагов. И то и другое соединяется в неожиданной статье Указателя имен. Кинбот

— поклонник английской поэзии, но в Указателе он приводит имена только двух поэтов: Джона Шейда и — нет, не Шекспира, хотя даже Кинбот понимает, что Шекспир снабдил Шейда словами «бледный огонь», — Флэтмана: «ФЛЭТМАН, Томас, 1637–1688 гг., английский поэт, ученый и миниатюрист, неизвестный старому мошеннику, 894». Если мы обратимся к примечанию к строке 894, то обнаружим группу вордсмитских профессоров, обсуждающих проблемы произношения имени их общего коллеги, профессора Пнина:

> Профессор Хёрли: «Вспомните французское слово “шина”, *pneu*»[29].
>
> Шейд: «Дорогой мой, я боюсь, вы только надкололи это затруднение» (громко хохочет).
>
> «Шина лопнула»[30], – ввернул я (894/307).

---

[29] Примечания: 29

В оригинале «punoo» — фонетическая передача *фр.* pneu (шина). — *Прим. перев.*

[30] Примечания: 30

Ср. *англ.* Flatman и flat tire (лопнувшая — в оригинале «punctured», проколотая, — шина). В оригинале «ввернутая» Кинботом фраза несет в себе трудноуловимую каламбурную отсылку к имени английского поэта Томаса Флэтмана, упомянутого Кинботом в Указателе имен. — *Прим. перев.*

Хёрли, который, очевидно, не узнает имя, на которое намекает Кинбот в «ввернутой» им фразе, должно быть, и есть «старый мошенник»[27]. Причина, по которой — особенно в таком контексте — чья-либо неспособность (пусть даже и профессора английской литературы) узнать имя столь малоизвестного поэта, как Томас Флэтман, может оправдать клеймо «старый мошенник», остается совершенно непонятной до тех пор, пока мы не приложим усилие и не уясним себе, почему Кинбот считает этого поэта столь значительным. В 1660 году, по случаю реставрации Карла II, Флэтман сочинил «Панегирик Его Достославному Величеству Карлу Второму, Королю Великой Британии и прочая» («A Panegyric To His Renowed Majestie, Charles the Second, King of Great *Britaine, & c.*»)[28]; двадцать пять лет спустя он откликнулся на смерть Карла II пиндарической одой «На Прискорбнейшую Смерть Нашего Покойного Властителя Благословенной Памяти Короля Карла II» («On the much lamented Death of Our Late Sovereign Lord King Charles II. Of Blessed Memory»)[29]. Вот какими строками начинается этот панегирик:

Return, return, strange Prodigie of Fate!

Gird on thy Beams, and re-assume thy State.

Miraculous Prince, beyond the reach of Verse,

The Fame and Wonder of the Universe!

<…>

Come, Royal Exile! We submit, we fall,

We bend before thy Throne, and give thee all.

Accept Eternal Honour, and that Crown.

Вернись, вернись, О несравненный Избранник Судьбы!

Препоясай вновь свои Чресла и прими вновь свою Державу.

Чудесный Государь, недосягаемый для Стиха,

Слава и Диво Вселенной!

<…>

Прииди, О Царственный Изгнанник! Мы простираемся, мы падаем,

Мы склоняемся перед твоим Троном и препоручаем тебе всё.

Прими Вечные Почести и эту Корону[30].

Кинботу хотелось бы, чтобы Шейд смог найти такого рода тон и для *своего* Карла II.

Шейд, однако, так никогда и не написал поэму, которую *должен* был написать. Теперь Шейд, который был предметом гордости и надежды Кинбота на протяжении нескольких последних месяцев, мертв, и Кинбот сам обессмертил Земблю, убежище своего воображения, единственным доступным ему способом: связав ее с тем бессмертием, которое, по его мнению, ожидает поэму Шейда. Опубликовав Комментарий, Кинбот раскроет тайну своего инкогнито, и «что бы ни случилось, где бы ни была поставлена декорация, кто-то где-то тихо пустится в путь <…>, и вот сейчас он позвонит у моей двери — более крупный, более почтенный, более умелый Градус» (1000/346). Сейчас он предоставлен самому себе в «одинокой избушке» в «угрюмых осенних горах». Как он поступит?

Кажется, ответ неизбежен. На протяжении всего Комментария, и еще более явно — в Указателе, Кинбот испытывает сильное искушение покончить с собой. «Господи Иисусе, помоги же мне как-нибудь», — восклицает он. «Временами мне думалось, что только путем самоуничтожения я могу надеяться обмануть неуклонно подступа-

ющих убийц, которые были во мне», — заявляет он (62/111), приходя к выводу, что «более умелый Градус» действительно уже отправился в путь. Кинбот пишет целое примечание, посвященное самоубийству, в котором превозносит искусство самоустранения, предания себя «совершенной безопасности желанной смерти», «огромности Божественного Объятия, принимающего твой освобожденный дух», надеясь, что тем, кто подвержен тому же искушению, «может быть прощен единый грех, кладущий конец всем грехам» (493/257).

Если бы Кинбот решился свести счеты с жизнью, каким бы способом он воспользовался? «Из сравнительно немногих известных человеку способов освобождения от тела наилучший, — пишет он, — это падать, падать, падать, но при этом следует очень тщательно выбрать подоконник или скалу, чтобы не ушибить себя или другого»:

> Если вы снимете келью в светящейся вафле, комнату № 1915 или 1959 в высоком отеле в деловом центре, с челом в звездной пыли, и поднимете оконную раму, и осторожно – не упадете, не спрыг-

нете, а выкатитесь – как требуется для воздушного удобства, – все же существует возможность спровадить в ваш индивидуальный ад мирного гражданина, прогуливающего ночью собаку; в этом отношении задняя комната может быть безопаснее, в особенности если она расположена высоко над крышей упрямого нормального старого дома, где можно надеяться, что случайная кошка успеет соскочить с дороги. Другой излюбленный пункт отбытия – это горная вершина с отвесным обрывом метров этак в 500 <…>. Идеал – это падение с самолета – мускулы без напряжения, пилот озадачен, упакованный парашют откинут прочь <…> (493/255–256).

Поскольку Кинбот родился в 1915 году, поскольку сейчас октябрь 1959-го, поскольку он живет в горах, с каждой проходящей неделей становящихся все более одинокими и пустынными, конец его, как говорится, не за горами[31]. «Что может помешать уступить жгучему желанию слиться с Богом?» (493/257)

«Бог мне поможет, я верю, — пытается ободрить

себя Кинбот в начале самого последнего абзаца Комментария, — избавиться от желания последовать примеру двух других персонажей в этом труде»: Хэйзель Шейд и Якоба Градуса. Вторая[31] статья в Указателе имен, однако, такова:

> АХТ, Ирис, знаменитая актриса, ум. 1888 г., страстная и властная женщина, фаворитка Тургуса Третьего (q. v.), 130. По официальной версии, покончила с собой; неофициально была задушена в своей уборной товарищем по театральной труппе, ревнивым молодым готландцем, ныне, в девяносто лет, старейшим и наименее значительным членом группы «Теней» (q. v.).

Когда-то в детстве Карл Ксаверий не решился войти в театральную уборную Ирис Ахт, бросившись бежать назад по туннелю. Впоследствии, уже став взрослым человеком и королем, он нашел решение своей задачи типа «solus rex» после того, как его земблянский замок стал его тюрьмой: пройдя через дверь уборной Ирис Ахт, он оказался на свободе, пусть и в окружении

---

[31] Примечания: 31
Шестая в русском переводе Веры Набоковой. — *Прим. перев.*

своих страхов. Сейчас он может найти еще более изящное решение, окончательно убежать от «своей индивидуальности, состоящей главным образом из тени прутьев собственной тюремной решетки» (549/102), если на этот раз ему удастся войти, так сказать, в дверь комнаты, где Ирис Ахт свела счеты с жизнью. Официально смерть Кинбота, возможно, будет признана самоубийством, но он хочет, чтобы мы знали, что, подобно Ирис, «неофициально» может стать жертвой другого Градуса, другой Тени.

На следующей странице Указателя имен появляется «БОТКИН, В.», побуждая Кинбота рассмотреть возможные значения этой фамилии вплоть до «botkin или bodkin, датский стилет», что представляет собой прямую аллюзию как на монолог Гамлета «Быть или не быть», так и на посвященное самоубийству примечание: «Существуют пуристы, утверждающие, что джентльмен должен пользоваться кинжалом — (botkin'ом) — заметьте правильное написание»

(493/255)[32]. Когда Шейд аттестует Кинбота как «автора замечательной книги о фамилиях», сам Кинбот отрицает, что его фамилия представляет собой «что-то вроде анаграммы Боткина или Бодкина», но признает, что земблянское «“кинбот” значит цареубийца» (894/307). Поскольку Кинбот ожидает, что за ним придет «более умелый Градус», поскольку он признаёт, что только путем самоуничтожения может «обмануть неуклонно подступающих убийц», которые находятся *в нем самом,* нам кажется, что он действительно способен сыграть роль своего собственного (царе)убийцы и лишить себя жизни, надеясь на то, что вина за его смерть «неофициально», как в случае с Ирис Ахт, будет возложена на цареубийственных Теней, которые находятся *вне его*.

Еще ниже в Указателе появляется статья, посвященная Хэйзель Шейд. Прежде Кинбот был раздосадован, что в поэме ей было отведено место за его счет, но сейчас этот человек,

[32] Примечания: 32

Это примечание содержит два других намека на самоубийство в «Гамлете»: «Дамам же следует проглотить смертельную дозу или утонуть вместе с неуклюжей Офелией» и «идеал — это падение с самолета <…> упакованный парашют откинут прочь (shuffled off)». Ср. в монологе «Быть или не быть»: «When we have shuffled off this mortal coil» («когда освободимся / от шелухи сует» — *пер. Владимира Набокова*). Эта перекличка отмечена Крисом Акерли в его статье «“Pale Fire”: Three Notes toward a Thetic Solution» (P. 101–102).

никогда прежде не проявлявший щедрости к женщине, удостаивает Хэйзель своего благословения: «Заслуживает глубокое уважение за то, что предпочла красоту смерти уродству жизни». Это настолько далеко от освобождения Кинбота от желания последовать ее примеру, как он надеялся под конец Комментария, что сомнений в неизбежности его самоубийства не остается. Кинбот потерял единственного человека, чьим обществом дорожил, он истощил свою мечту — он даже обрывает Указатель на фразе «*Зембля,* далекая северная страна», не перечисляя всех случаев появления этого слова в тексте Комментария, как будто он слишком истощен и опустошен, чтобы продолжать. «Одиночество — это игральное поле Сатаны. Я не могу описать глубину моего одиночества и муки», — признается Кинбот (62/110), думая о прошлой весне, но именно сейчас он одинок, как никогда. Отчаяние непременно поглотит его.

Действительно, когда журналист задал Набокову вопрос о 19 октября — дне, которым Кинбот датирует Предисловие, — писатель ответил, что в этот день «Кинбот совершил самоубийство (так и должно было случиться после того, как он завершил подготовку поэмы к изданию)»[32]. Майкл

Вуд рассматривает это замечание Набокова как пример «авторского вторжения» и замечает, что «мы не обязаны принимать его во внимание»[33]. Однако целый ряд фактов помещает Кинбота на грань самоубийства: его эмоциональное состояние, его мысли о самоубийстве, его ситуация в целом, его готовность раскрыть тайну своего инкогнито, несмотря на страх появления очередного Градуса, его взгляд на самоубийство как на побег от преследующих его убийц. Главными же доказательствами служат характерные набоковские намеки в самом тексте: самоубийство Ирис Ахт, определение «botkin[a]» как датского стилета и «кинбота» как цареубийцы, таковы даты 1915 и 1959. В интервью Набоков всего лишь подтверждает то, что уже есть в «Бледном огне».

Тем не менее, даже если бы сам Кинбот сказал, что совершит самоубийство тогда-то и тогда-то, таким-то и таким-то способом, у нас могли бы оставаться основания для сомнений (перемена настроения, неудачная попытка, нежданная помощь). Набоков мог бы сделать самоубийство Кинбота столь бесспорным, как того требует Вуд, если бы ввел в текст романа некое свидетельство, вроде показаний редактора «Лолиты» Джона Рея или редактора «Ады» Рональда Оранжера, чьи

слова подтверждают, что Гумберт и Лолита, равно как Ван и Ада, мертвы. Дело в том, однако, что такой редактор должен был бы идентифицировать Кинбота или Боткина, дать заключение о его умственном здоровье и его правах на земблянский престол, а также определить статус Зембли, уничтожив тем самым саму книгу, или, иными словами, раскрыть ее тайну, лишив читателя необходимости что-то открывать для себя. Хотя Набоков и не мог сделать факт самоубийства Кинбота абсолютно достоверным, не погубив роман, он приложил немалые усилия, чтобы оснастить его доказательствами, указывающими на то, что Кинбот сводит счеты с жизнью сразу же после того, как обессмертил Земблю, отослав гранки книги издателю (корректуру, как следует из Предисловия (24), он уже держал) и сообщив об этом Теням, этим «неуклонно подступающим убийцам» или «самозваным шейдистам», которые, как он знает, не пощадят его за те вольности, что он позволил себе в Комментарии[34].

8. *Задачи: Шейд и Кинбот*
Задачи и решения

Перечитывая «Бледный огонь», видя, как перекликаются части романа, или нащупывая проблему, которая заставляет нас искать ответ где-то еще, мы совершаем всевозможные открытия — например, в том, что касается Шейда и истоков и гибели его мира или Кинбота и истоков и гибели его мира. Мы сталкиваемся с задачами, которые задает нам каждый из двух писателей, или с задачами, которые они сами пытаются решить, но в процессе решения мы обнаруживаем другие задачи, которые ускользнули от нашего внимания или оказались за порогом нашей способности распознать их *как* задачи.

Некоторые из этих задач локальны. После смерти Шейда одно из его стихотворений публикует нью-йоркский журнал «Денди и Бабочка». К чему здесь это вымышленное название? Большинство американских читателей рано или поздно узнают в этом журнале «Нью-Йоркер», на юбилейной обложке которого каждый февраль появляется денди Юстас Тилли, увенчанный цилиндром и

рассматривающий бабочку сквозь лорнет. Другие задачи пронизывают насквозь весь роман. Зеленый и красный цвета временами выходят на передний план, временами исчезают из виду, пока наконец не приобретают характер беспокоящей задачи. Их чередование начинает провоцировать нас еще сильнее, когда Шейд, говоря о работах своих студентов, замечает: «“Обычно я очень снисходителен <…>. Но есть известные мелочи, которых я не прощаю. <…> Когда заданная книга не прочитана. Когда она прочитана по-идиотски. Когда в ней ищут символов. Например: “Автор использует поразительный образ *зеленые листья,* потому что зеленый цвет — это символ счастья и крушения надежд”» (172/181), и когда в другой раз, чтобы позабавить Шейда, Кинбот приводит еще один пример: «Шапочка из красного бархата в немецкой версии “Красной Шапочки” есть символ менструации» (цитируется профессором К. из книги Эриха Фромма “Забытый язык”, 1951 г., Нью-Йорк, с. 240). Неужели эти скоморохи в самом деле *верят* в то, что они преподают?» (929). Даже иронически выдвигая на передний план зелено-красный мотив, Набоков предостерегает нас от попыток видеть в любом из этих цветов символ.

Уже при первом чтении Шейд намеренно задает нам одну задачу, вспоминая несчастливые школьные годы Хэйзель:

Она была моей душенькой – трудной, угрюмой,

Но все же моей душенькой. Ты помнишь те

Почти безмятежные вечера, когда мы играли

360 В маджонг или она примеряла твои меха, делавшие

Ее почти привлекательной, и зеркала улыбались,

Свет был милосерден, тени мягки.

Иногда я помогал ей с латынью,

Или же она читала в своей спальне, рядом

С моим флюоресцентным логовом, а ты была

В своем кабинете, вдвое дальше от меня,

И время от времени я слышал оба голоса:

«Мама, что такое grimpen?» – «Что такое что?» – «Grim Pen».

Пауза и твое осторожное объяснение. Потом опять

370 «Мама, что такое chtonic?»[1]
Ты объясняла и это,

Добавляя: «Хочешь мандарин?»

«Нет.
Да. А что значит sempiternal?»

Ты колеблешься. И я с энтузиазмом рычу

Ответ из-за стола, сквозь закрытую дверь.

Неважно, что́ она тогда читала

(какие-то фальшивые новейшие стихи, названные

В курсе английской литературы документом

«Анга́же и захватывающим», – до того, что это значило,

Никому не было дела); важно то, что эти три

380 Комнаты, тогда связанные тобой, ею и мной,

Теперь представляют триптих или трехактную пьесу,

Где изображенные события остаются навеки.

Что же это за «фальшивые новейшие стихи», которые, согласно Шейду, «неважны»?

Многие внимательные читатели современной поэзии узнают их мгновенно (куда больше читателей могли бы узнать их в 1962 году). Кинбот подозревает, но молчит, и сама его сдержанность подливает масла в огонь: «Мне кажется, я могу догадаться (в моей лишенной книг пещере), какие стихи имеются в виду, но, не справившись, не хотел бы называть их автора. Вообще же я скорблю о злобных выпадах моего друга против самых знаменитых из современных поэтов» (прим. к стр. 376). Ясно, что и Шейд, и Набоков ниспровергают здесь некую значитель-

ную литературную фигуру.

Как часто бывает у Набокова, он задает нам задачу, уже снабдив нас указателями на ее решение, хотя и требует с нашей стороны внимания и работы воображения, чтобы эти указатели заметить. Двумя примечаниями выше Кинбот поясняет фразу «она оборачивала слова» так: «Один из примеров, приводимых ее отцом, странен. Я совершенно уверен, что это я однажды, когда мы обсуждали “зеркальные слова”, заметил (и я помню изумленное выражение на лице поэта), что “колесо”, прочитанное наоборот, дает “оселок”, а “T. S. Eliot” – “toilest”[33]. Впрочем, правда и то, что Хэйзель Шейд была кое в чем похожа на меня» (прим. к стр. 347). В следующем примечании Кинбот так комментирует рифмы двустиший, в которых приводятся слова из «фальшивых новейших стихов» (then – pen, again – explain): «В разговоре Джон Шейд как добрый американец произно-

[33] Примечания: 33

Прочитанное наоборот имя поэта дает архаичную форму второго лица единственного числа глагола to toil (*англ.* упорно трудиться, стараться). — *Прим. перев.*

сил “again” в рифму с “pen”, а не с “explain”. Любопытно соседство этих рифм здесь» (прим. к стр. 367–370). Соседство это, однако, не так уж странно, если мы поймем, что имеем дело с ехидным намеком на то, с каким рвением американец Т. С. Элиот усваивал британское произношение[2]. Действительно, любознательный читатель скоро убедится, что все три слова, о значении которых справляется у родителей Хэйзель, есть в «Четырех квартетах» Элиота[3], произведении, которое к моменту выхода «Бледного огня» многие англоязычные читатели расценивали как величайшее поэтическое достижение предыдущего тридцатилетия – оценка, гораздо менее распространенная в наше время.

Кинбот или намеренно высвечивает решение некоторых задач, как в случае местонахождения королевских регалий, или специально прилагает недостаточно усилий для того, чтобы затруднить решение других, как в том случае, когда его оживленная злопамятность подсказывает нам, что за Изумрудовым скрывается Джеральд

Эмеральд. Иногда Кинботу хотелось бы, чтобы мы вообще не воспринимали задачи как задачи: таковы источники его фантазий о Зембле, такова вероятность того, что он покончит жизнь самоубийством. Есть, однако, по крайней мере, одна явная и требующая немедленного решения задача, которая не под силу Кинботу, но под силу нам. Из-за своей зацикленности на самоубийстве, из-за своего беспокойства о том, грех это или нет, Кинбот отчаянно пытается найти хоть какой-то смысл в том послании, которое «бледный свет» оставил для Хэйзель в «Зачарованном амбаре», послании, которое может оказаться своего рода комментарием к ее неизбежному самоубийству. Мы не можем расшифровать это послание при первом чтении — такая возможность появляется при перечитывании, но для этого нам следует отбросить все предположения Кинбота.

Кинбот ломает голову, пытаясь найти в «pada ata lane pad not ogo old wart alan ther tale feur far rant lant tal told» («пада ата и не ланта неди огол варта тата астр трах пере патад ано улок сказ») аллюзию на самоубийство Хэйзель. Перечитывая, мы можем усмотреть в этом послании просьбу, обращенную к Хэйзель, чтобы та сказала своему папе (ср. *pada: pa, da, padre* и «пада») не перехо-

дить переулок/проулок (ср. *lane* и «улок») у дома старого Гольдсворта (ср. *old wart* и «гол варт») по приглашению иностранца, который рассказал и даже одержимо поведал (*rant,* ср. *англ.* to rant — одержимо говорить) ему свой «сказ», когда бабочка atalanta *(alan, lant)* протанцует рядом после того, как он закончит «Бледный огонь» *(tale feur)*[4]. Мы можем расшифровать послание, предупреждающее Шейда о смерти, разумеется, лишь *после* его смерти. Кинбот отмечает, что «амбарное привидение как будто изъяснялось со спастическим затруднением, следствием апоплексии» (347/220), не понимая, однако, что это дух Шейдовой тетушки Мод[5], всегда бывшей неравнодушной к «образам смерти» (строка 98/42) и перед смертью разбитой сильно исказившим ее речь параличом (строки 196–208/48).

Ясность этого послания (когда оно расшифровано), его скрытых указаний, странным образом коррелирует с неумолкающей темой загробной жизни в поэме Шейда, который рассуждает:

> *Зачем же разделять вульгарный хохот? Презирать*
>
> *Загробный мир, чьего существованья нельзя проверить?*

Рахат-лукум турецкого рая, будущие лиры, беседы

С Сократом и Прустом в кипарисовых аллеях,

Серафима с шестью фламинговыми крылами,

Фламандский ад с его дикобразами и прочим?

Беда не в том, что нам снится слишком необычайный сон, —

А в том, что мы его не можем сделать

Достаточно невероятным: все, что можем мы

230 Придумать, – это только домашнее привидение, —

и все же решительно воздерживается от введения в свою поэму чего-либо похожего на «домашнее привидение», включая и полтергейста, увиденного Хэйзель, и ее озабоченность происходящим в «Зачарованном амбаре» (всё, что Шейд позволяет себе сказать, это: «У нее были странные страхи, странные фантазии, странная сила / Характера — так однажды она провела

три ночи, / Исследуя какие-то звуки и огоньки / В старом амбаре»). Расшифрованное послание подсказывает, что дух умершей в 1950 году тетушки Мод продолжал существовать, по крайней мере, до 1956 года, сохраняя и черты ее личности, и ее озабоченность «образами смерти», и даже, судя по тому, как она «произносит» свое сообщение, последствия паралича, затруднившего ее речь в конце жизни.

В произведении, где из пяти главных действующих лиц трое (Хэйзель, Шейд и Градус) уже мертвы, а четвертое (Кинбот) находится на грани самоубийства, в произведении, пронизанном предощущением возможности загробной жизни, сам тот факт, что цепочка бессмысленных вроде бы слогов может быть расшифрована, — по крайней мере нами, извне, — кажется глубоко интригующим. Каким образом, однако, этот факт соотносится с другими аспектами романа? К примеру — с леденящим душу мгновением, испытанным Чарльзом II в земблянском туннеле, в тот момент, когда он включает свой фонарик и «тусклый свет, который он наконец выпустил на волю», становится «его драгоценнейшим спутником, Олеговым духом, призраком свободы» (130/154)? Или со стихотворением Шейда «Природа

электричества», иронически предполагающем, что

> *Покойники, кроткие покойники – кто знает? —*
>
> *Живут, быть может, в вольфрамовых нитях,*
>
> *И на моем ночном столике горит*
>
> *Умершая невеста другого.*
>
> *И может быть, Шекспир затопляет целый*
>
> *Город бесчисленными огнями <…> (347/223).*

Как, прежде всего, это стихотворение соотносится с нашим ощущением опустошенности, которое сопровождает наше окончательное осознание факта гибели Шейда? Как и в повседневной жизни, мы не можем соединить нечто подобное блуждающему огоньку в амбаре, столь тревожному, столь потенциально важному для всех, вовлеченных в происходящее, с окружающим миром. Как это часто бывает, найденное решение лишь приоткрывает завесу над еще более глубокой задачей.

На грани

С самого начала «Бледный огонь» движется в ритме следующих одно за другим открытий: сексуальные пристрастия Кинбота, комические недостатки его Комментария, его королевское инкогнито, идентификация Градуса как Грея, душевное здоровье Кинбота, его идентификация как Боткина, его реальное прошлое и вероятное будущее и многие другие черты мира этого романа, важные и второстепенные. Перечитывая, мы обнаруживаем, что неожиданные переклички между частями романа сулят нам самые манящие и ускользающие открытия. Мы оценили вопиющую смехотворность — да и просто скандальность — несоответствия между apparatus criticus Кинбота и его очевидным предметом, «Бледным огнем» Шейда, и теперь нам, естественно, кажется загадочной и многозначительной неослабевающая гармония между нарочито диссонирующими частями романа. Вот некоторые примеры этой скрытой согласованности:

(1) «Бледный огонь» в названии поэмы, пронизанной мыслью о смерти, «бледный свет» в «Зачарованном амбаре», и «тусклый свет… Оле-

говым духом» в туннеле, по которому Чарльз II совершает свой побег;

(2) Периодическое возникновение в Комментарии слов «бледный огонь» или их отзвуков, иногда явно умышленно: Шейд сжигает карточки с отвергнутыми вариантами «в бледном огне мусорной печи» (Предисловие, 21); иногда, возможно, без умысла: «бледная и прозрачная форма» поэмы (42/92) и «сережки, ловившие и терявшие солнечные отблески» (71/122); иногда явно ненамеренно, поскольку они перекликаются с источником этой фразы, определить который Кинбот не смог: «Поймал себя на заимствовании некоего опалового отсвета пламенной сферы моего поэта» (42/92–93);

(3) Таинственное присутствие Шекспира: источник названия поэмы в «Тимоне Афинском»; миниатюрное издание земблянского «Timon Afinsken», которое Чарльз II прихватывает с собой во время своего побега и которое Кинбот держит при себе как талисман; Кориоланов переулок и Тимонова аллея неподалеку от Королевского театра в Онхаве, где Чарльз II выбирается из туннеля; аллея в Вордсмите, вдоль которой посажены деревья, упоминаемые Шекспиром; призрак Шекспира, освещающий целый город в

стихотворении Шейда «Природа электричества»;

(4) Хрустально-яркие образы отражения и зеркальности в начальных строках поэмы «Бледный огонь» и акцент на том, что земблянский — это «язык зеркал» (678/279), а Зембля — это «страна отражений» (894/304); «лазурь» неба, в которую врезается обреченный свиристель, и «синее беспросветное» небо Зембли, а также напоминающая свиристеля птица на земблянском королевском гербе;

(5) Перекличка «тени убитого свиристеля» и «Теней» Комментария, тем более причудливая, если Кинбот прав и первая строка поэмы («Я был тенью свиристеля, убитого…») должна была стать тысячной, поскольку сразу же после написания строки 999-ой Шейд погибает от руки Градуса — члена тайной организации «Тени»;

(6) Зеркальная образность гениальности в начале поэмы, работа Градуса стекольщиком и тот факт, что имя Jacob Gradus, прочитанное задом наперед, словно в зеркальном отражении, превращается в Указателе в «Сударг Бокай (Sudarg of Bokay), гениальный зеркальный мастер»;

(7) Странные связи между концовкой Песни Первой (детские припадки Шейда, когда «нить тончайшей боли» натягивалась «игривой

смертью», пока он играл с «заводной игрушкой» — «жестяной тачкой, толкаемой жестяным мальчиком», как выясняется, темнокожим), концовкой Песни Четвертой (тачка «садовника кого-то из соседей» в предпоследней строке) и примечанием к строке 1000, описывающим далеко не «игривую» смерть Шейда («негр-садовник», который разоружает Градуса после того, как тот стреляет в Шейда)[6];

(8) Странный эпизод поэмы, в котором Шейд позволяет своему воображению бродить по миру в тот момент, когда он бреется и сочиняет:

> *и вот я вспахиваю*
>
> *Поля старой Зембли, где стоит мое седое жнивье,*
>
> *И рабы косят сено между моим ртом и носом.*
>
> *Жизнь человека как комментарий к эзотерической*
>
> *940 Неоконченной поэме. Записать для будущего применения;*

(9) И по всей видимости, необъяснимые переклички, как между сведениями о воспитателе Чарльзе II мистере Кэмпбеле, который «принес свою жизнь в жертву на портативных алтарях

многочисленных забав (или хобби), от изучения книжных клещей до медвежьей охоты» (71/120), и ироничным перечислением Шейдом всевозможных советов, даваемых Институтом Подготовки к Потустороннему:

> *560 Какие меры принимать в случае*
> *Несуразного воплощения: что делать,*
> *Если вдруг заметишь, что ты стал молодой и уязвимой жабой*
> *По самой середине проезжей дороги*
> *Или книжным клещом в возрожденном богослове;*

(10) Или тот, требующий внимательного чтения, факт, что Шейд, Кинбот и Градус родились в один день (5 июля), хотя Шейд и старше остальных на шестнадцать лет[7].

Когда мы обнаруживаем эти переклички, они начинают взаимодействовать с нашим опытом постепенно углубляющихся открытий в том, что касается Кинбота, и предчувствием великого откровения, по-новому высвечивающим фигуру Шейда и заставляющим нас все время ощущать себя на грани какого-то решения, которое неожиданно объяснит всё. Не случайно Набоков намеревался назвать поэму Шейда «Грань» («The

Brink»)[8].

Предложенные решения

Как мы можем объяснить эти скрытые сигналы, которыми обмениваются части «Бледного огня», в то время как центральная ирония этого романа как раз и заключается в *недостатке* связи между его частями? Поскольку вопрос этот становится все более и более острым с каждым новым чтением книги, попытка ответить на него привела к самому долговременному и ожесточенному спору, который когда-либо возникал вокруг произведения Набокова. Участники спора придерживаются одной из четырех главных точек зрения.

Некоторые говорят, что Шейд написал весь «Бледный огонь» целиком, не только поэму; другие возражают, что весь роман, включая поэму, написан Кинботом; третьи считают, что Набоков заставляет сомневаться в двойном авторстве, намеренно оставляя этот вопрос открытым, чтобы — пока существуют доказательства того, что весь роман написан *или* Шейдом, *или* Кинботом, — читатель, как будто разглядывая любимую картинку психологов, видел на ней то утку, то

кролика, будучи не в состоянии дать однозначный ответ. Большинство читателей, однако, решительно отвергают гипотезу о том, что за весь «Бледный огонь» отвечает один, скрытый в тексте романа автор. Даже наиболее искушенные из читателей относят его цельность и непревзойденную формальную гармонию на счет Набокова, а комедию и пафос *разынтегрированности,* столь важной для общего эффекта, — на счет абсурдного несоответствия между вкладами в него Шейда и Кинбота.

В декабре 1997-го — феврале 1998 года на сетевом дискуссионном форуме Nabokv-L разгорелся ожесточенный спор о том, кто и что написал в «Бледном огне». В центре спора были как опубликованные исследования, так и новые находки. Среди сторонников единого авторства доминируют шейдианцы[9]. Эндрю Филд первым в 1967 году изложил свои доводы в пользу Шейда как автора всего романа[10]; аргументы, дополняющие эту точку зрения, были выдвинуты Джулией Бэдер в 1972 году[11]; автор настоящей книги также внес свою лепту в эту теорию как исследованием «Владимир Набоков: Американские годы» (1991)[12], так и в ходе сетевой дискуссии[13]; Геннадий Барабтарло, Крис Акерли и Сергей Ильин также

выступили — и в печати, и на форуме — в защиту шейдианской версии[14]. Первым кинботианцем был Пэйдж Стэгнер (1966)[15], хоть и предложил он в подтверждение своей позиции лишь тот аргумент, что если уж богатая фантазия Кинбота смогла сотворить сверкающую Земблю, то ей ничего не стоило бы вызвать к жизни и бледную Аппалачию. Позиция Стэгнера находит больше сторонников среди тех, кто читает роман впервые, хотя такие искушенные критики, как Пекка Тамми и Чарльз Никол, считают, что двусмысленные параллелизмы между поэмой и комментарием могут быть объяснены процессом более или менее сознательного отражения материала поэмы «Бледный огонь» в зеркальном мире Кинботовой Зембли, в то время как Дональд Бартон Джонсон настаивает на том, что Боткин первичен по отношению к Кинботу[16]. Среди сторонников принципиальной невозможности решения вопроса авторства — Элвин Б. Кернан (1982)[17] и Брайан Макхэйл (1987)[18]. Идею единого авторства оспаривают Роберт Олтер (1975)[19], Эллен Пайфер (1980)[20] и Дэвид Лодж (1996)[21]. Сын писателя и переводчик его произведений Дмитрий Набоков включился в сетевую дискуссию, чтобы поделиться своим воспоминанием о том,

что изобретение Шейда Кинботом (или наоборот) казалось его отцу едва ли не большим абсурдом, чем если бы они выдумали *друг друга*[22], но поскольку в одном из набросков Набоков приписывает Указатель имен Шейду (который таким образом должен был остаться в живых после своей столь детально описанной смерти)[23], даже это воспоминание не может положить конец спору.

В 1998 году в ходе сетевой дискуссии на Nabokv-L Эллен Пайфер процитировала приведенное ею в 1980 году «бесконечно здравое» наблюдение Роберта Олтера (1975): «Поскольку этот роман не является джеймсианским экспериментом в области надежности точки зрения в повествовании, нет никакой причины ставить под сомнение исходный базис романа, то есть существование Поэмы и ее автора с одной, и существование безумного автора-Комментатора с другой, изнаночной, стороны»[24]. При всем здравомыслии этого замечания Олтера оно — равно как и другие аргументы, оспаривающие точку зрения на Шейда как на автора книги, — ставит под сомнение необходимость поиска истинного ответа как такового. Чем тщательнее мы изучаем роман, тем сильнее он заставляет нас искать объяснение странному резонансу между умами и мирами

Шейда и Кинбота, какими бы отдаленными эти умы и миры нам ни казались. Действительно, роман этот не джеймсианский эксперимент, пробующий на прочность надежность повествовательной точки зрения, но в то же время он остается истинно набоковским исследованием читательской способности к открытию, читательской восприимчивости того, что проистекает из скрытых областей реальности.

Те, кто опровергает единое авторство Шейда, редко обращают должное внимание на то невероятное напряжение, которое привносят в роман переклички его частей, создавая в конечном счете описанное Кернаном ощущение того, что «все в переплетающемся замысле этого романа ведет нас к чему-то другому, дразнит нас своей тщательно продуманной архитектоникой, которая, стоит только понять ее назначение, позволит пробиться к смыслу сквозь преграду текста»[25]. (Только вот само это слово «дразнит», естественное для сторонника невозможности выбора между Шейдом и Кинботом, представляется мне неверным.) Шейдианцев же (включая и меня самого) настолько завораживает необходимость найти объяснение мучительной тайны скрытой согласованности частей романа и заложенному

в нем обещанию радикального откровения, что они упускают из вида те возражения против шейдианской позиции, которые антишейдианцам представляются очевидными и абсолютно неопровержимыми (к этим, действительно решающим, возражениям мы скоро вернемся).

Кинбот

Поскольку «Бледный огонь» — и поэма, и Комментарий, не говоря уже о разрыве между ними, — заключает в самом себе пищу для размышлений — контраст между Шейдовым порядком и Кинботовым хаосом, Шейдовой возможностью самореализации и Кинботовым отчаянием, готовностью Шейда выйти за пределы себя в область воображения и стремлением Кинбота навязать себя миру, — не говоря уже о куда более пронзительном расхождении между уверенностью Шейда в том, что грядет, и шокирующей грубостью его смерти, — многие искушенные читатели, подобно Олтеру и Пайфер, считают, что нет никакой нужды в дальнейших поисках. Идя на поводу у этого ощущения, они, однако, забывают о читательском опыте и отстраняются от самой текстуры романа, хотя бы просто от мно-

жественности его внутренних взаимосвязей, которые словно предвосхищают некое откровение, маня нас тем, что Кернан называет «возможностью найти абсолютный смысл, если мы только сможем проследить и свести воедино мириады аналогий, которые выглядят как намеки на этот самый абсолютный смысл»[26]. Действительно, может показаться, что переклички и лейтмотивы «Бледного огня» — и особенно то, что Бэдер именует «“бессознательными” взаимосвязями между поэмой и Комментарием»[27], — способны сойтись в одной точке, сомкнуться, сложиться в подобие ключа, который откроет некую, еще невидимую нам, дверь.

Может ли оказаться, что Кинбот написал обе части романа? Согласно первому повествовательному уровню он действительно обладает воображением, способным изобрести причудливый мир Зембли, а если это так, почему бы ему не выдумать куда более прозаичный мир Аппалачии? «Бледный огонь», однако, быстро опровергает вероятность единого авторства Кинбота. Не страдая излишней скромностью, Кинбот объявляет о своей способности «подражать любой прозе на свете (но странным образом не стихам — я никуда не годный рифмач)» (991/

332), и правдивость этого признания подтверждается провальными ритмом и рифмами тех вариантов, который он пытается сфабриковать. Если бы он *мог* писать стихи, как Шейд, ему не пришлось бы умолять Шейда, чтобы тот увековечил Земблю в стихотворном эпосе «Solus Rex»; он просто сделал бы это сам, и все его отчаяние, и вся его смехотворная, наивная гордость тем, что он стал наперсником и вдохновителем Шейда, улетучились бы. Кинбот слишком уж озабочен собственной персоной, ограничен своим женоненавистничеством, чтобы вообразить счастливый брак Джона и Сибиллы Шейд, к тому же для этого он слишком плохо знает Америку, если, конечно, не шутит сам над собой, сообщая: «Откровенно говоря, я тоже никогда не отличался в футболе или в крикете» (130/135) — столь самоуверенный и ранимый комментатор никогда не пошел бы на это. Ученому, настолько не владеющему собой, что он позволяет себе жаловаться на «очень громкий увеселительный парк» (Предисловие, 18), лишенному поэтических способностей и интереса к другим людям, незачем выдумывать Джона и Сибиллу Шейд, которые только отвлекали бы от великолепия Чарльза II.

Куда более тонкое, куда более правдоподобное,

основанное на пусть и не столь значительной, но по-прежнему ключевой роли Кинбота, объяснение было выдвинуто Пеккой Тамми и Чарльзом Николом[28]. Что, если загадочная согласованность между поэмой и Комментарием может быть объяснена сознательной попыткой Кинбота сфабриковать видимость тесных взаимосвязей между поэмой и Земблей, попыткой, на которую он решается, обнаружив, что творение Шейда — вовсе не ожидавшийся им стихотворный эпос о Чарльзе II. В какой-то степени Кинбот действительно старается усилить взаимосвязь между поэмой и Комментарием. Когда он пишет: «Бедный поэт был теперь перевернут на спину и лежал с открытыми мертвыми глазами, направленными кверху на вечернюю солнечную лазурь» (1000/339), — это, несомненно, напоминание нам о «лазури» из второй строки поэмы[29]. Когда Кинбот описывает Шейда, сжигающего целую стопку карточек с отвергнутыми вариантами «в бледном огне мусорной печи» (Предисловие, 21), он отсылает нас к названию поэмы, а также косвенно подтверждает свой тезис, согласно которому поэма, явно не имеющая никакого отношения к Зембле, *могла бы* его иметь, если бы не цензурное вмешательство ревнивой Сибиллы: «Я,

увы, понимаю слишком хорошо, что результат, в его бледной и прозрачной форме, не может быть сочтен за прямое эхо моего повествования» (42/92). Он даже заявляет: «Мой комментарий к этой поэме, который теперь находится в руках моих читателей, представляет собой попытку отделить эти отзвуки, и огненную зыбь, и бледные фосфорные намеки, и множество подсознательных заимствований у меня» (1000/341). Ирония здесь в том, что этот, наиболее изысканный, из отголосков названия поэмы содержит одновременно отголосок шекспировского источника этого названия, который Кинбот так и не потрудился установить. «Зыбь» этого последнего примечания идет от «Тимона Афинского», чего Кинбот не осознает, равно как не чувствует он этой «зыби» и в том случае, когда признается: «Не без удовольствия перечел я мои комментарии к его строкам и поймал себя на заимствовании некоего опалового отсвета пламенной сферы моего поэта, а также на бессознательном подражании прозаическому стилю его собственных критических статей» (42/93). Признание это следует за пассажем о «бледной и прозрачной форме» поэмы, который еще более отчетливо перекликается с источником названия, причем не прямо, не сознательно, но

посредством шекспировского четверостишия, того самого, откуда Шейд заимствует «бледный огонь»; Кинбот только что процитировал это четверостишие по другому поводу (39–40/91) в обратном переводе с земблянского, и оно, несмотря на отсутствие в нем словосочетания «бледный огонь», продолжает раздаваться в его сознании.

Самые утонченные из этих отголосков названия поэмы, таким образом, оборачиваются насмешкой над самим Кинботом, а наиболее очевидные из них представляют собой его неприкрытые, если не грубоватые, аллюзии, фривольно обыгрывающие название, как будто говорящие: «Я предложил тебе “Solus Rex”, а ты дал мне “Бледный огонь”. Смотри же, что я могу сделать с твоим названием. Почему же *ты* не смог сделать ничего подобного с моими завораживающими видениями?» За исключением этих нескольких отраженных отблесков названия поэмы, Кинботу нет никакой нужды множить связи между Земблей и поэмой Шейда. Кинбот *хотел,* отчаянно хотел, чтобы Шейд изложил его рассказ стихами, но поскольку Шейд этого не сделал, объявленная и явленная Кинботом неспособность к стихосложению означает, что он ничего не может поделать с этим фактом и переписать поэму по

собственному желанию. В результате все, что ему остается, это сообщить о своих попытках навязать Шейду земблянские предания да посетовать на то, что его материалом не воспользовались. Кинбот хочет, чтобы мы *почувствовали* боль, причиняемую ему этой изменой:

> Мы знаем, как твердо, как глупо я верил, что Шейд сочиняет поэму, вроде романа в стихах, о земблянском короле. Мы были подготовлены к ужасному разочарованию, которое мне предстояло. О, я не надеялся, что он посвятит себя *полностью* этой теме! Она, конечно, отлично могла быть сплетена с чем-нибудь из его собственной жизни и со всякими американизмами, – но я был уверен, что поэма будет содержать те изумительные события, которые я ему описал, персонажей, которых я для него призвал к жизни, и всю неповторимую *атмосферу* моего королевства. Я даже предложил ему хорошее заглавие, заглавие книги, существовавшей во мне, страницы которой ему предстояло разрезать: Solus Rex. Вместо того я увидел «Бледный огонь»,

что для меня ровно ничего не означало. Я начал читать поэму. Я читал ее все быстрее и быстрее. Я мчался по ней, рыча как взбешенный молодой наследник, читающий завещание старого обманщика. Где были зубчатые стены моего закатного замка? Где была Зембля Прекрасная? Где хребет ее гор? Где ее долгий трепет сквозь туман? И мои прекрасные мальчики-цветочники, и ее радуга цветных окон, и паладины Черной Розы, и вся дивная повесть? Ничего этого не было. Моего сложного приношения, которое я навязывал ему с терпением гипнотизера и упорством любовника, там просто не было. Ах, я не могу выразить эту муку! (1000/339–340).

Поскольку Кинбот не в состоянии смастерить земблянскую поэму собственными силами, одна из оставшихся у него альтернатив — это заявить, что в поэме Шейда *было бы* больше земблянского материала, если бы Шейд был волен писать так, как его к тому побуждала дружба с Кинботом: «Постепенно ко мне вернулось мое обычное самообладание. Я перечел “Бледный огонь” бо-

лее внимательно. Он понравился мне больше теперь, когда я ожидал меньше. А это, что это было такое? Что это была за смутная, дальняя музыка, что за отблески красок в воздухе? Там и сям я открывал в нем, и в особенности — в особенности — в его бесценных вариантах, отзвуки и блестки моей мысли, долгую зыблющуюся границу моего величия» (1000/341). Завидуя близости Сибиллы к Шейду, Кинбот придумывает версию, согласно которой Сибилла подвергает поэму цензуре, удаляя земблянские элементы, которые Кинбот и подделывает в качестве доказательства этой цензуры (42/93). Его подделки смехотворно неуклюжи и бездарны, они не вяжутся с теми местами поэмы, к которым должны относиться, их ритм неуклюж, рифмы бесконечно банальны, но даже оставаясь на этом низком уровне, ему порой слишком трудно заполнить пропуск сколько-нибудь правдоподобной строкой (см. «вариант» в прим. к стр. 130/136). От первого из поддельных вариантов — «Ах, только б описать я не забыл, / Что друг о некоем короле мне сообщил» (прим. к стр. 12/85; именно этот вариант позволяет ввести земблянскую тему в Комментарий) — Кинботу приходится смущенно отказаться ниже, хотя он и не удаляет эти строки

(«Я мог бы вычеркнуть их перед публикацией, но это значило бы переделывать все примечание или, по крайней мере, значительную его часть, а на подобные глупости у меня нет времени», 550/263), поскольку это лишило бы его предлога для упоминания Зембли. Ряд других «земблянских» вариантов едва ли не с гордостью определяются в Указателе имен как «прибавление К.», но они лишь подтверждают то, что Кинбот знает и признает: помимо шитой белыми нитками выдумки насчет вариантов, якобы принадлежащих перу Шейда, у Кинбота нет доказательств того, что Шейд вообще намеревался написать поэму о Зембле, как хотелось Кинботу. Кинбот может настаивать только на том, что «закатное рдение этой истории подействовало как катализатор на самый процесс непрерывного творческого кипения, который позволил Шейду создать поэму в 1000 строк за три недели» (42/92).

Гипотеза, согласно которой Кинбот ответственен за утонченно-подсознательные переклички между поэмой и Комментарием — в качестве оппозиции поразительно неуклюжим «вариантам», — подразумевает либо то, что Кинбот адаптировал земблянский материал таким образом, чтобы он лучше встраивался в поэму Шейда,

либо то, что он начинил Комментарий целым рядом скрытых вербальных ассоциаций, в корне отличающихся от поверхностного «флирта» с названием поэмы.

Первое допущение бессмысленно и противоречит фактам. Если бы Кинбот адаптировал земблянскую историю к поэме, ему бы не удалось извлечь так много из своего разочарования от их несогласованности, и не было бы нужды в поддельных вариантах. Кроме того, повествование о Зембле — ее синяя атмосфера, туннель, побег через горы — должно быть уже в основном готово, судя по тому, как Кинбот гордится этой очаровательной историей и как настойчиво он пытается навязать ее Шейду, чтобы создать ситуацию, на которой основывается все в романе. Даже отношения Кинбота с Дизой — согласно одной интерпретации, эта коллизия является творческим ответом Кинбота на портрет Сибиллы в поэме[30] — на самом деле должны быть чем-то таким, что Кинбот уже описывал Шейду в деталях до того, как прочитал хоть одно слово поэмы, потому что, подведя итог этой части своей истории, он сообщает: «Когда во время очередной прогулки в мае или июне 1958 года я предложил Шейду весь этот дивный материал, он лукаво поглядел

на меня и сказал: “Все это очень хорошо, Чарльз. Но есть два вопроса. Как вы можете знать, что все эти интимные подробности о вашем ужасном короле правда?”» (433–434/248). Если бы Кинбот действительно выдумывал все это, *его* Шейд не мог бы назвать короля «ужасным»: в поступках короля Кинбот видит только его очарование. Четкий контур и яркие краски того, что Кинбот представляет Шейду как «нашу синюю беспросветную Земблю» (991/331), должны быть созданы до того, как Кинбот столкнется с лазурной образностью Шейда. Нет, Кинбот *ничего не изменил* в образе Зембли для того, чтобы подогнать ее к поэме Шейда[31].

Второе допущение, согласно которому Кинбот умело сметал поэму и Комментарий тончайшими словесными нитями, не объясняет таких ключевых перекличек, как между словами Шейда о том, что он «готов стать цветочком / Или жирной мухой» (523–524), и тем, что Сибилла называет Кинбота «королевских размеров оводом (king-sized botfly)» (247/199)[32], что полностью противоречит обычной практике Кинбота. Из-за чрезмерного эгоизма Кинботу не хватает самоконтроля («и будь она проклята, эта музыка», «Господи Иисусе, помоги же мне как-нибудь»,

47–48/107), и стоит ему только сделать что-то, с его точки зрения, утонченное, он с гордостью спешит привлечь к этому наше внимание. Так Кинбот радостно сообщает: «Я удовольствовался тем, что на пути к выходу ловким движением пальцев распустил, проходя мимо Джеральда Эмеральда, его галстук бантом» (Предисловие, 31); он мстит Шейдам за то, что они не пригласили его на день рождения Джона, допуская «невероятно грубую» аллюзию на Пруста и самодовольно отмечая: «Я очень хитрый земблянец» (181/189). Решив создать необычный стилистический эффект в Комментарии, Кинбот не может не отметить беспрецедентность этого эффекта: «Это, вероятно, первый случай, что тупая боль отдаленности передается посредством стилистического приема» (47–48/106); или: «Никогда еще неизбывный ход судьбы — Градуса, иными словами, — не имел столь чувственного оформления» (131–132/157).

Кинбот настолько зачарован собой в образе Чарльза II, что он без зазрения совести возвращается к этому образу по любому мало-мальски достойному поводу. Шейд упоминает «родителей», и, уделив лишь пол-абзаца родителям Шейда (эту информацию Кинбот нехотя позаимствовал из некролога профессора Хёрли), Кинбот

посвящает шесть страниц отцу и матери Чарльза II (71); Шейд пишет: «Одна нога на горной вершине», — и Кинбот тут же ухватывается за эту возможность, чтобы посвятить десять страниц своим воспоминаниям о побеге через хребет Бера (149). Кинбот насыщает Комментарий Земблей совершенно неоправданно и неумело, просто потому что не может не делать этого, а не потому, что исходит из некоего утонченного аргумента, согласно которому поэма и Комментарий глубоко взаимозависимы. Открыто, скорбно, настойчиво он признает, что в поэме нет ничего от его Зембли, кроме — если допустить на мгновение *хоть какую-то* вероятность того, что Шейд был тронут его повествованием, — самим же Кинботом грубо подделанных вариантов. Кинботу не хватает сдержанности, скромности и мотивации, необходимых для того, чтобы оснастить поэму и Комментарий теми перекличками, которые тревожат и мучают хорошего читателя. Мы нуждаемся в ином решении.

Шейд

Если призрачные переклички между поэмой и Комментарием не могут быть отнесены на счет

Кинбота, может ли оказаться так, что обе части книги написаны Шейдом? В «Бледном огне» Шейд заявляет, что всю свою жизнь он бьется с «недопустимой бездной» смерти (179), бьется посредством своего искусства, посредством неослабевающих усилий своего воображения. В начале поэмы он воображает себя свиристелем, который разбился о стекло его окна, и проецирует этот образ на лазурь мира, лежащего за гранью смерти: «Я был тенью свиристеля, убитого…» В финале поэмы Шейд сравнивает свою уверенность в разумном устройстве мира, уверенность в существовании жизни после смерти со своей уверенностью в том, что обязательно проснется на следующее утро, — и гибнет через несколько минут после того, как записывает последние строки поэмы. Согласно Кинботу, убийца Шейда — Тень, стеклодув, чей день рождения, как ни странно, приходится на то же число, что и дни рождения Шейда и Кинбота[33]. Кинбот считает себя королем, чей герб украшен похожей на свиристеля птицей (прим. к стр. 1–4/84); если прочитать имя убийцы Шейда Якоба Градуса (Jacob Gradus) обратно, получится «Сударг Бокай» (Sudarg of Bokay) — «гениальный зеркальный мастер» (см. Указатель имен), в чьих небесно-голубых зеркалах наверняка отражаются

незабвенные зеркальные образы вступительных строк поэмы. Есть в этом что-то странное. Не решил ли Шейд сыграть роль Градуса и затем спроецировать свой образ за грань смерти, вообразив себя Кинботом, гражданином и жрецом лазурного мира Зембли?

Говоря в поэме о времени, проведенном им в Институте Подготовки к Потустороннему, Шейд подчеркивает, что за гранью смерти он «готов стать цветочком (floweret) / Или жирной мухой», но «никогда» не согласится «позабыть» (523–524). Обратим внимание на то, что Сибилла называет Кинбота «“слоновым клещом”, “королевских размеров оводом”, “глистом” (macaco worm[34]), “чудовищным паразитом гения”» (247/199), в то время как в Указателе встречается: «БОТКИН, В., американский ученый русского происхождения <…>; гигантский овод (king-bot), личинка вымершего паразита, водившегося в мамонтах и, как полагают, ускорившего их филогенетический конец»[35]. Кинбот открыто гомосексуален; гомофоб Эмеральд называет его «расфуфыренной куколкой» (894/308; в оригинале «quite the fancy pansy», точнее «расфуфыренная фиалка»); среди всех цветов и «цветочков» (flowerets) в английском языке есть только два растения, названия которых окан-

чиваются на «–et»: bluet (василек) и violet (более распространенное название фиалки), стоящая в конце первой строки (515) первого двустишия того отрывка, где появляется «floweret», рифмующийся с «forget» и создающий дополнительную пару рифм к «violet — yet». Как в «Аде», Набоков заставляет Вана язвительно ассоциировать фиалки (violets, pansies) с гомосексуальным капитаном Тэппером[36], в «Бледном огне» он прикладывает немало усилий, чтобы слова Шейда о том, что он «готов стать цветочком / Или жирной мухой», ассоциировались с гомосексуальным Кинботом, «королевских размеров оводом» (king-sized botfly), который озабочен лишь тем, чтобы не дать миру позабыть о его земблянском прошлом. Может быть, эти строки Шейда — лукавое признание в том, что в ходе своих приготовлений к загробной жизни он готов стать Кинботом-фиалкой и Кинботом — гигантским оводом, оводом-королем (king-bot)?

В книге «Набоков и роман» (1980) Эллен Пайфер выступила против той стратегии прочтения набоковских романов, которая, казалось, доминировала в шестидесятые и семидесятые годы. Пайфер убедительно доказала, что романы Набокова не просто литературные игры, но истории,

герои которых решают важные вопросы, однако нежелание Пайфер видеть в романах Набокова головоломки противоречит набоковскому уподоблением отношений читателя и писателя отношениям между составителем шахматной задачи и ее разгадчиком. Очевидно, что взаимосвязанные детали, подобные только что отмеченным, служат тому, чтобы привлечь наше внимание, спровоцировать наше любопытство, заставить нас найти их смысл. Пайфер красноречиво защищает такие набоковские ценности, как внимание к детали, памяти, любопытству и воображению, но если важны эти вещи, почему при этом неважно, что некоторые детали, которые мы запоминаем, странным образом соотносятся с другими деталями, что вызывает нашу творческую реакцию? Набоков писал: «Процесс разгадывания головоломки является чистейшим и базовым актом человеческого ума»[37]. Оттого что мы начнем смотреть сквозь пальцы на головоломки, заключенные в набоковских текстах, эти головоломки не исчезнут, но то, что уникально именно для Набокова, может быть нами постепенно утрачено.

Переклички типа «тень / Тень», «свиристель / шелкохвост», «отражение / зеркало» начина-

ют казаться не случайностью, а результатом замысла, причем, вероятно, замысла Шейда. Шейд начинает поэму, проецируя свой образ за грань смерти: возможно, образ свиристеля — ключ к истории Кинбота; возможно, Шейд не умер, а выдумал и Кинбота, и убийство, а также написал Комментарий. Действительно, не заявляет ли он в Песни Третьей после того, как «фонтан» («fountain»), возникший в загробном переживания госпожи З. в результате опечатки, оказывается «горой» («mountain»):

> *[806] Как вдруг был осенен мыслью, что это-то и есть*
>
> *Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта;*
>
> *Не текст, а именно текстура* <…>

Если Шейд хотел показать взаимосвязь между своей поэмой и тем, что только *кажется* чьим-то комментарием к поэме, текстура доминировала бы над текстом; его попытка спроецировать себя на тень свиристеля, на лазурь может с успехом быть предвосхищением его проецирования себя на Земблю, эту безоблачную «страну отражений» (894/304).

Но Шейда, как мы знаем, убивают. Гипотеза,

согласно которой он написал Комментарий, требует, чтобы его убийство тоже было вымышленным: для того, чтобы Шейд смог вообразить себя мертвым и живущим, как будто в душе Кинбота, жизнью кого-то, кто является зеркальным отражением его самого (изгнанником, а не домоседом, одиноким гомосексуалистом, а не счастливым в браке мужчиной, вегетарианцем, а не мясоедом, бородатым, а не гладко выбритым, левшой, а не правшой, и так далее), он действительно должен *казаться* мертвым.

Тем не менее аргументы, выдвигаемые против шейдианской гипотезы, исключают такое решение. Согласно одной из главных причин, по которой большинство анти-шейдианцев отвергают шейдианскую гипотезу, Шейд никогда прежде не обнаруживал способности к изощренным вымыслам; к созданию чудесных образов, подобных «тени свиристеля» или духа Шекспира, освещающего целый город, — да, но не вымышленных персонажей и сюжетов. Если Шейду шестьдесят один год и он способен на такую изощренную работу воображения, какой от него требует шейдианская гипотеза, почему он никогда не обращался к писательству?

Писателям случалось обнаруживать свои та-

ланты поздно; Стерну было сорок шесть, когда он отвлекся от проповедей на «Тристрама Шенди». Куда более сильный довод был предложен Дэвидом Лоджем: как писатель, Лодж не может представить себе, что Шейд преобразил трагедию смерти своей дочери в трогательное автобиографическое повествование только для того, чтобы компенсировать им безумную выдумку Кинбота[38]. Сам Набоков в «Бледном огне» преображает смерть своего отца в сумбурный фарс гибели Шейда; на полях автобиографии Набоков превращает смерть отца в подобие космической шахматной партии, и хотя он не сочетает обе этих стратегии в одном произведении, в «Даре» его повествователь Федор помещает свое исполненное нежности обращение к отцу рядом с насмешливым, пародийным рассказом о жизни и смерти Николая Чернышевского. Все это, однако, не лишает довода Лоджа его силы.

Еще более основателен довод Дональда Бартона Джонсона, состоящий в том, что кто бы ни писал Комментарий, человек этот знает русский язык, в то время как у нас нет никаких доказательств того, что Шейд владеет этим языком[39]. В ходе сетевой дискуссии я привел следующий контраргумент: «Доводы такого рода можно с тем

же успехом использовать для того, чтобы доказать, что Набоков не мог написать ни “Бледный огонь”, ни “Аду”, поскольку помимо земблянского в “Бледном огне” и голландского в “Аде” у нас нет подтверждений его владения каким-либо из скандинавских языков или голландским: задавшись такой целью, любой изобретательный художник слова может получить информацию о другом языке, достаточную для того, чтобы немного поиграть с его лексикой». Несмотря на то что в Комментарии очень немного связных русских фраз (длиннее всех фраза Хрущева: «Vï nazïvaete sebya zemblerami, a ya vas nazïvayu zemlyakami» (949–2/314), которую может понять и русист-первокурсник, хотя *сочинить* такой каламбур этому студенту куда сложнее), некоторые из этих фраз, на которых построена игра слов, требуют утонченного знания языка: так, в англо-русском словаре можно найти «тайник», но не устаревшую форму этого существительного — «потайник» (Указатель имен)[40]. Согласно роману Кинбот действительно знает русский, даже если он и вправду земблянин; Боткин, который то как будто бы стоит за Кинботом, то находится внутри него, несомненно, русский по происхождению. Кинбот, или Боткин, представляется намного

более вероятным автором Комментария и Указателя имен, чем Шейд.

В то время как Джонсон видит в произведениях Набокова головоломки, Пайфер обходит их для того, чтобы приблизиться к персонажам и их поступкам. Решительный гуманизм Пайфер не лишен своей силы, но, если им руководствоваться последовательно, критерий этот дает нам окончательные доводы против шейдианской гипотезы. Защищая антишейдианскую позицию Лоджа в своем докладе на набоковской конференции в 1995 году в Университете Ниццы, Пайфер показала, что Шейд должен быть, вопреки фактам, очень нескромным, чтобы создать Кинбота, который может позволить себе, к примеру, такой пассаж: «Глядя на него, я всегда испытывал возвышенное чувство изумления, в особенности в присутствии других людей, людей более низкого разряда. Это изумление усугублялось сознанием, что они не чувствуют того, что чувствую я, не видят того, что я вижу; что они воспринимают Шейда как нечто само собой разумеющееся вместо того, чтобы напитывать, если можно так выразиться, каждый нерв романтикой его присутствия» (Предисловие, 34–35). Контраст между скромностью и добротой Шейда и нескромностью и самовлюбленностью

Кинбота был бы скомпрометирован Шейдом, если бы он попытался подспудно представить свою скромность в качестве положительного полюса повествования. Кинбот трижды упоминает о том, что Мэйн-Холл, главное здание вордсмитского кампуса, был переименован в честь Шейда (Предисловие, 28; 47–48/107 и 949–2/321) — проявление неслыханной гордыни, которую трудно приписать вполне равнодушному к славе Шейду, в особенности если он всего лишь выдумал свою смерть.

Даже если бы Шейд и выдумал свою смерть — что объясняет негодование, вызываемое шейдианским прочтением, — как сильно пострадал бы от этого роман! Было время, когда меня так завораживало увеличение потенциала Шейда, предполагаемое таким прочтением романа, и то, как он при этом справляется со своей ситуацией чуть ли не благодаря силе художественного вымысла, что я, как все шейдианцы, готов был закрыть глаза на то, чем это могло бы обернуться для его мира, а также на то, что шейдианское прочтение становится в этом контексте практически бессмысленным. Если мы представим себе Шейда, который подстраивает в Нью-Уае свою фиктивную смерть, чтобы прикоснуться

к тому, что находится за ее гранью, по другую, так сказать, сторону зеркала, что тогда случится в день выхода поэмы в свет? Удастся ли Шейду исчезнуть вместе с Сибиллой, как Герман из «Отчаяния» планировал исчезнуть вместе с женой и начать новую жизнь, подстроив «свою» смерть (а на самом деле убийство двойника ради выплаты страховки)? Может ли он остаться в Нью-Уае и превратиться в мишень для подтрунивания, для косых взглядов, вызванных его странной тщеславной выдумкой, которая представит его самого вознесенным до небес лестью Кинбота, а его университетских коллег — приниженными насмешками Кинбота над их глупостью и фальшивостью? Если Шейд выдумал Кинбота как способ преодолеть «одиночное заключение в самом себе», то в день публикации поэмы он не то что не сможет выйти за пределы себя, но окажется в центре внимания всего города, всей страны, тысяч надоедливых кинботов.

Или все-таки мы можем спасти шейдианскую гипотезу, заявив, что если Шейд выдумал свое собственное убийство, то тогда он, конечно же, выдумал и большую часть своей жизни? В книге «Владимир Набоков: Американские годы» я писал: «Разумеется, по мере того, как крепнет наша

уверенность, что Шейд является автором и поэмы, и Комментария, все сильнее слабеет наша вера в то, что человек, который сумел изобрести Землю и свое собственное убийство, представит нам в поэме свою жизнь в истинном свете, а не станет подгонять поэму и Комментарий друг к другу. Чем больше автономности видим мы в Шейде-художнике, тем менее отчетливыми становятся контуры Шейда-человека. Другими словами, он начинает трансформироваться в Набокова»[41]. В «Бледном огне» находят воплощение самые тяжкие потери Набокова, как фактические, так и воображаемые: утрата России, случайное убийство его отца, страх за жизнь единственного сына Дмитрия из-за его пристрастия к альпинизму и автогонкам[42]. То, как Шейд справляется с потерей дочери, оказывается параллелью к тому, как сам Набоков справляется с потерей отца с помощью убийства Шейда.

Но если Шейд выдумывает Кинбота, Землю и свою смерть, он также должен радикально переосмыслить, выдумать заново и свою подлинную жизнь — ведь Кинбот, по крайней мере внешне, становится вроде бы реальной частью жизни Шейда в его последние месяцы, — выдумать заново до такой степени, что Нью-Уай, Вордсмит и

даже Сибилла и Хэйзель (равно как и ее смерть) становятся чем-то сомнительным. Согласно шейдианскому прочтению, Шейд, как единственный автор поэмы, Комментария и Указателя, пытается справиться, настолько изобретательно, насколько он способен, с фактом смерти, однако ни жизнь, ни смерть (его собственная или его дочери) не дает ему достаточно сил для этого.

Нам по-прежнему необходимо иное решение. Давайте думать.

Часть третья
Синтез: пере-перепрочтение
Открытие как повествование
…синтез пронзительного художественного удовольствия…

9
Преображение
Решения и задачи

Успешное решение набоковских задач — как, впрочем, и задач шахматных и жизненных — часто требует отклонения мысли от заданного курса, хода конем в область воображения. Попробуем на некоторое время отойти от проблемы перекличек между поэмой «Бледный огонь» и Комментарием, от попыток определить, кто несет за них ответственность, и сконцентрироваться на той линии замысла, которую мы можем проследить от начала до конца, на той линии, которая помимо нашей воли приковывает к себе внимание всякий раз, когда мы перечитываем роман.

Изложив обстоятельства самоубийства Хэйзель в Песни Второй, Шейд в начале Песни Третьей рассказывает об Институте Подготовки к Потустороннему («I. P. H.») и размышляет о том, возможно ли встретиться на том свете с теми, кого мы любили. В конце Песни Четвертой Шейд объявляет, что он

...не без основания <...> убежден, что жизнь есть после смерти,

И что моя голубка где-то жива, как не без основания

980 Я убежден, что завтра, в шесть, проснусь

Двадцать второго июля тысяча девятьсот пятьдесят девятого года...

Разумеется, Шейд не просыпается утром следующего дня, и это обстоятельство кажется опровержением убежденности, что его «голубка где-то жива».

Вопрос о том, жива ли где-то Хэйзель или нет, приобрел первостепенную важность для Шейда сразу после смерти его дочери. «Я был тенью свиристеля, убитого / Ложной лазурью оконного стекла», — начинает он поэму, в самом центре которой помещает самоубийство Хэйзель, спровоцированное тем, что пришедший на первое свидание с ней, но не видевший ее до этого юноша ретируется, неожиданно «вспомнив» о заранее условленной встрече:

После его ухода молодые люди постояли

Втроем перед лазурным входом.

Лужи были перечеркнуты неоном; и с улыбкой

Она сказала, что она будет de trop и предпочла бы

400 Вернуться домой.

С помощью этих лазурных полос неона[1], отразившихся в лужах, Шейд намекает на то, что даже в образе свиристеля («waxwing»), с его «ложной лазурью» и подразумевающимися «красными, как бы восковыми, полосками» («wax-red streaks», 1–4/83) на крыльях, он проецирует себя за грань смерти, чтобы узнать, есть ли там Хэйзель.

Желание это не ослабевает на протяжении всей поэмы. Описывая свои дом и сад в Песни Первой, Шейд говорит:

У меня там была любимая молодая кария

50 С крупными темно-нефритовыми листьями и черным, щуплым,

Источенным бороздками стволом. Закатное солнце

Бронзировало черную кору, по которой, как развившиеся

Гирлянды, спадали тени ветвей.

Теперь она крепка и шершава, хорошо разрослась.

Белые бабочки становятся бледно-лиловыми, когда

Пролетают в ее тени, где как будто тихо покачивается

Призрак качелей моей маленькой дочери.

В Песни Второй, переходя непосредственно к теме исследования пропасти смерти, Шейд замечает:

Беда не в том, что нам снится слишком необычайный сон

А в том, что мы его не можем сделать

Достаточно невероятным: все, что можем мы

230 Придумать, это только домашнее привидение.

В Песни Третьей он видит недавнюю смерть Хэйзель в свете своего более раннего знакомства с «I. P. H.»:

Это безвкусное предприятие кое-чем

помогло мне.

Я понял, что́ надо игнорировать при моем обследовании

Смертной бездны. И когда мы потеряли наше дитя,

Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный

Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы

650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак

Не встанет грациозно, чтобы нас

Приветствовать в темном саду, близ карии.

Говоря о возможности того, что Хэйзель пережила смерть, обернувшись традиционным призраком, фантомом, тенью, Шейд предстает агностиком, в его словах чувствуется оттенок пренебрежения, но в конце Песни Четвертой он уже уверен в том, что между упорядоченностью его стиха и его вселенной есть гармония и что Хэйзель «где-то жива». Шейд выглядывает из окна, видит тень Сибиллы возле карии и замечает «темную» бабочку «ванессу» с «алой перевязью»,

выставляющую «напоказ чернильно-синие кончики крыльев, крапленные белым», — деталь эта перекликается как с красными полосками на крыльях свиристеля, так и с белыми бабочками, становящимися бледно-лиловыми в тени карии Хэйзель (строки 55–56). Привлекая в качестве доказательства эти знаки, Шейд утверждает присутствие замысла даже в том, что кажется произвольными приметами убывающего дня.

Vanessa atalanta

Акценты, которые Шейд делает на саде, карии Хэйзель, бабочках, обнаруживающих или меняющих окраску в свете заходящего солнца, на тенях, оттенках, иллюзиях и призраках, становятся все более важными при каждом перечитывании. Особенно впечатляет появление бабочки, играющей вечером на грани света и тени, сразу же после того, как Шейд заканчивает поэму, и за мгновение до его гибели.

Уже в ходе первого прочтения романа мы чувствуем дух тайны в описании бабочки Vanessa

atalanta[34], беззаботно порхающей вокруг Шейда за мгновение до рокового выстрела. Когда векторы времени сочинения поэмы и времени ее нарратива пересекаются в финале «Бледного огня», Шейд ищет взглядом жену («Где ты? В саду. Я вижу / Часть твоей тени близ карии») и замечает, как

> *Темная ванесса с алой перевязью*
>
> *Колесит на низком солнце, садится на песок*
>
> *И выставляет напоказ чернильно-синие кончики крыльев, крапленные белым.*

Завершив поэму, Шейд направляется с Кинботом, несущим рукопись под мышкой, к дому Гольдсворта. Вот как об этом повествует Кинбот:

> *Строки* 993–995: Темная ванесса, и т. д.
>
> За минуту до его смерти, пока мы переходили из его владений в мои и начали пробираться вверх промеж можжевельника и декоративного кустарника,

---

[34] Примечания: 34

В переводе Веры Набоковой научному наименованию этой бабочки соответствует «красный адмирал» (ср. обиходное русское название «адмирал»), что, в свою очередь, является переводом обиходного английского названия «Red Admiral». — *Прим. перев.*

бабочка «красный адмирал» с головокружительной быстротой стала вертеться вокруг нас, как цветное пламя (см. прим. к стр. 270). Раз или два до этого мы уже замечали тот самый экземпляр, в то же самое время, на том же самом месте, там, где низкое солнце, найдя проход сквозь листву, расплескивалось по коричневому песку последним сиянием, меж тем как вечерняя тень покрывала остальную часть дорожки. Глаз не мог уследить за быстрой бабочкой в солнечном луче, то вспыхивавшей, то исчезавшей и вспыхивавшей вновь, почти пугая подражанием сознательной игре, которая достигла кульминационного пункта, когда она опустилась на рукав моего восхищенного друга. Она снялась опять, и в следующее мгновение мы увидели, как она резвится в упоении беззаботной быстроты вокруг лаврового куста, то и дело присаживаясь на лакированный лист и соскальзывая вниз по срединному желобку, как мальчик по перилам лестницы в день своего рождения. Затем прилив тени дошел до лавров, и великолепное бархатно-пла-

менное создание растворилось в нем.

Даже читая это примечание в первый раз, мы чувствуем, что оно заключает в себе некое обещание или предвестие — и в силу того, что приписывает умственные способности бабочке, и в силу необычных цветовых эффектов светотени, и в силу того, что бабочка словно пытается удержать Шейда за рукав и не дать ему войти в сад Гольдсворта или воздать хвалу его только что завершенному шедевру («она резвится в упоении беззаботной быстроты вокруг лаврового куста, то и дело присаживаясь на лакированный лист и соскальзывая вниз по срединному желобку, как мальчик по перилам лестницы в день своего рождения»). Элвин Кернан так суммирует впечатления от этого примечания: «Читатель неизбежно реагирует на появление этой бабочки — причем едва ли не так, как Шейд отреагировал на белый фонтан, — появление ее за мгновение до его смерти и содержащиеся в этом описании словесные ассоциации с тенью и увенчанным лаврами поэтом несут в себе знак присутствия некой трансцендентальной силы, действующей в соответствии с обстоятельствами человеческой жизни»[2]. Пусть изложение Кернана несколько

избыточно по сравнению с нашим непосредственным впечатлением, но следует признать удивительным то, что, ввиду надвигающейся гибели Шейда, появление бабочки должно казаться и все-таки не кажется дурным предзнаменованием.

Как бы то ни было, куда ведет нас это появление? Через четыре страницы — даже во время первого чтения мы чувствуем, что это должно случиться в любой момент, — Шейд сражен пулей, и человеческая драма перевешивает случайное появление бабочки. Однако всякий раз, возвращаясь к этому примечанию с чуть более глубоким осознанием связей «бабочка — кария — тень — призрак» внутри поэмы, мы ощущаем, как напряжение в этом месте возрастает. И все-таки ощущение это никуда не ведет. Что-то это напоминает, не так ли?

Конечно! Слоги «пада ата… улок…» в «Зачарованном амбаре» тоже несли в себе заряд обещания с самого начала, хотя обещание это вскоре, как могло показаться, было охлаждено скептической иронией. Однако и когда мы расшифровали послание тетушки Мод, нам казалось, что оно никуда не ведет. Пожалуй, нам следует вернуться к нему.

Хотя мы встречаемся с Хэйзель не так уж часто, мы видим, что персонаж этот постоянно ассоциируется с паранормальным: полтергейстом, который беспокоит ее после смерти Мод и кажется отражающим черты личности покойной, а также «кружком бледного света», который, как выясняется, передает Хэйзель послание от тетушки. Однако и полтергейст, и призрачный свет леденят кровь Хэйзель, кажется ей чем-то гнетущим, досадно непоследовательным и бессмысленным в своих действиях.

В отличие от Хэйзель, мы можем не только прочитать световое послание в амбаре (намек на грядущую гибель Шейда), но и должны непременно уловить любопытный тройной проблеск бабочки atalanta в звукоряде «pada *ATA LAN*e pad no*T* ogo old w*Ar T ALAN T*her t*A*le feur f*A*r r*An T LANT* t*A*l told» («пада *ATA* и не *ЛАНТА* неди огол ва́р*ТА* тата астр трах пере п*АТА*д ано у*Л*ок ска́з»), бабочки, приветствующей Шейда, идущего навстречу смерти[3]. Эта подсознательная троичность кажется еще более настойчивой и странной, когда мы замечаем, что мотив тройного повторения подчеркивается и в отчете о событиях в «Зачарованном амбаре»: «В сказках всегда бывает “три ночи”, и в этой грустной сказке также была

третья ночь» (347/221). На третью ночь «бледный свет» «не появляется в амбаре», и нечего добавить к явно бессмысленной болтовне «говорящего огонька». Однако, перечитывая роман, мы можем расшифровать содержавшееся в этом бормотании сообщение. Сможем ли мы в ходе пере-перечитывания понять смысл тройного отголоска слова «atalanta»?

Одна из подлинных трудностей, с которой сталкивается дешифровщик набоковских паттернов, заключается в том, что все они так же взаимосвязаны, как и паттерны нашей собственной интересной и сложной жизни. Каким бы ни был заряд непроявленного смысла, который мы ощущаем в описании бабочки Vanessa atalanta (а заряд этот становится неизмеримо сильнее, когда мы видим эту бабочку мелькающей в призрачном послании тетушки Мод), мы не можем не ассоциировать Vanessa с Сибиллой Шейд. В Песни Второй Шейд обращается к Сибилле:

> *Приди и дай поклоняться себе, приди и дай себя ласкать,*
>
> *270 Моя темная, с алой перевязью, Vanessa, моя благословенная,*

Моя восхитительная atalanta[35]*!*

В конце поэмы Шейд бросает еще один взгляд на жену за мгновение до того, как замечает бабочку Vanessa, которая будет приветствовать его несколько минут спустя, и описывает эту встречу так, чтобы это описание перекликалось с обращением к Сибилле из Песни Второй:

> *Где ты? В саду. Я вижу.*
>
> *990 Часть твоей тени близ карии.*
>
> *Где-то мечут подковы. Зиньк, звяк.*
>
> *(Как пьяный, прислоняется к фонарному столбу.)*
>
> *Темная ванесса с алой перевязью*
>
> *Колесит на низком солнце, садится на песок*
>
> *И выставляет напоказ чернильно-синие кончики крыльев, крапленные белым.*

Хотя нам и кажется, что в бабочке Vanessa atalanta, которая танцует вокруг Шейда, когда он шагает навстречу своей смерти, есть что-то потустороннее, сама Сибилла при этом очень даже жива: перед тем как Кинбот заходит к Шей-

---

[35] Примечания: 35
В оригинале «admirable butterfly». — *Прим. перев.*

ду и приглашает его на бокал вина, она уезжает на обеденное собрание своего клуба. Так что же делает эту бабочку такой загадочной, какой она *кажется* в силу своего появления в примечании Кинбота, а также в силу скрытого тройного, как в сказках, упоминания о ней в призрачном послании тетушки Мод? Если Vanessa намекает на Сибиллу, то как образ этой бабочки вписывается одновременно и в череду отсылок к Хэйзель, саду, карии, теням, бабочкам, меняющим свою окраску в сумерках, и призракам?

Именно такая формулировка задачи подсказывает ход ее решения. Шейд вводит Хэйзель в поэму неожиданно, сразу после обращения к Сибилле как к своей «темной, с алой перевязью, ванессе» и сожалений о том, что Хэйзель, к своему несчастью, не унаследовала красоту матери[4], а пошла в своего низкорослого, полного и кряжистого отца:

> *А всего сильнее я люблю тебя,*
>
> *290 Когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее призрак,*
>
> *Держа на ладони ее первую игрушку или глядя*
>
> *На открытку от нее, найденную в кни-*

ге.

Она бы могла быть тобою, мной или забавной смесью:

Природа выбрала меня, чтоб вырвать и истерзать

Твое сердце – и мое.

<…> меж тем как дети ее лет

310 Представляли эльфов и фей на сцене,

Которую она помогла расписать для школьной пантомимы,

Моя кроткая девочка изображала Мать-Время,

Сгорбленную уборщицу с помойным ведром и метлой,

И, как дурак, я рыдал в уборной.

Еще одна зима была выскреблена, вычерпана до конца.

Весенние белянки появились в мае в наших лесах.

Лето было выкошено механическими косилками, и осень сожжена.

Увы, гадкий лебеденок так и не превра-

тился

В многоцветную лесную утку.

Заметьте, что строка «Когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее *призрак*» как раз и вводит Хэйзель в поэму и что до этого единственным мимолетным обращением к ее образу были слова: «*Призрак* качелей моей маленькой дочери» (строка 57).

Что нам делать с заключительными строками приведенного выше отрывка? Кинбот усматривает здесь хитрую игру Шейда со сказкой Ганса Христиана Андерсена, остроумное переворачивание традиционного предпочтения лебединой красоты многоцветному великолепию утки: «Лесная утка, богато окрашенная птица — изумрудная, аметистовая, сердоликовая, с черными и белыми отметинами, — несравненно красивее сильно перехваленного лебедя, змеевидного гуся с грязной шеей из желтоватого плюша и черными резиновыми ластами ныряльщика» (319/214). Кинбот пытается помочь, но до натуралиста ему далеко. В предыдущем примечании он не смог объяснить строку Шейда: «Весенние белянки появились в мае в наших краях»:

Откровенно говоря, я не уверен в том,

что это значит. В моем словаре «toothwort» определяется как «сорт кресса», а «белянка» – «как любая порода чисто-белых животных или один из разрядов лепидоптеры». Мало прока и от отмеченного на поле варианта:

В лесах появились в мае виргинийские белянки.

Фольклорные персонажи, что ли? Феи? Или бабочки-капустницы? (316/214).

Среди североамериканских чешуекрылых весенние — или западновиргинийские — белянки (West Virginia White или Toothwort White, *лат.* Pieris [Artogeia] virginiensis[5]) на самом деле являются лесными бабочками, число которых быстро уменьшается из-за исчезновения их естественных мест обитания. Далеко не то же самое, что «бабочка-капустница», как неуверенно предполагает Кинбот, этот вид долгое время не отличали от Pieris napi (белянки брюквенной, или брюквенницы, обитающей и в Старом Свете; это название употреблялось ранее и для североамериканской белянки горчичной, Pieris oleracea, *англ.* Mustard White), чья численность снизилась

из-за конкуренции с завезенной из Европы Pieris rapae (белянки репной, или репницы), которая по-английски (как и белянка капустная, или капустница, Pieris brassicae) называется Cabbage White[6].

После бесполезной заметки о весенних белянках и толкового разъяснения преимуществ окраса лесной утки перед грязно-белым лебеденком Кинбот через одно короткое, в четыре строчки, примечание перескакивает к примечанию, посвященному происшествиям в «Зачарованном амбаре», — примечанию, в котором мы видим Хэйзель дольше, чем где-либо еще в поэме или Комментарии, и трижды, как в сказке, слышим эхо слова «atalanta». Это примечание открывается описанием хозяина амбара Поля Хентцнера, фермера немецкого происхождения, в компании которого Шейд когда-то прогуливался «каждый второй вечер», особенно ценя в Хентцнере его осведомленность о растениях и животных («он уважал Хентцнера за знание “названий предметов”», 347/215). Звучащие менее чем через страницу после неудачной идентификации Кинботом «виргинийской белянки», эти слова следует воспринимать как ясную набоковскую директиву: мы обязаны идентифицировать эту

бабочку. Нет сомнений, что Шейду она знакома: ранее Кинбот уже сетовал на «кокетливую манеру» его «друга» «указывать концом своей трости на различные любопытные натуральные предметы» во время их закатных блужданий: «Ему никогда не надоедало иллюстрировать этими примерами необычное сочетание Канадской Зоны с Южной, “представленных”, как он выражался, в этом месте Аппалачии, где на нашей высоте в приблизительно 1500 футов северные виды птиц, насекомых и растений встречаются вперемежку с южными представителями» (238/196). Будь Кинбот чуть внимательнее, он вполне мог бы слышать о «виргинийской белянке», которая действительно является бабочкой преимущественно Переходной Зоны[7], как и Lycaeides melissa samuelis, или «карнерская голубянка» (Karner Blue), которой сам Набоков дал наименование в 1943 году и впервые увидел в полете в 1950-м[8].

Западновиргинийская белянка — «темновато-белая с дымчатыми, серо-коричневыми чешуйками»[9], и, подобно брюквеннице, с которой ее долго путали, «склонна избегать людей»[10]. Согласно энтомологу Роберту Майклу Пайлу, полной противоположностью западновиргинийской

белянке является Vanessa atalanta: «Эту незабываемую бабочку не спутать ни с какой другой <…>. Она садится на человеческое плечо в саду чуть ли не каждый день <…>. В середине лета этих бабочек можно часто видеть гоняющимися друг за другом»[11]. По справедливому наблюдению Кинбота, atalanta, или «красный адмирал», «исключительно игривое насекомое». Шейд говорит, что западновиргинийская белянка появилась в окрестных лесах в мае, и это наблюдение предшествует горестному замечанию о его дочери: «Увы, гадкий лебеденок так и не превратился / В многоцветную лесную утку». Кинбот правильно толкует это место, говоря о том, что многоцветная лесная утка несравнимо привлекательнее грязно-белого лебеденка. Однако западновиргинийская белянка тоже грязно-белая, ее чешуйки ясно различимы, и кроме того, она избегает людей, — как «трудная, угрюмая» Хэйзель, страдавшая от псориаза[12].

Хэйзель пошла в отца, а не в мать. В перевернутой Шейдом сказке гадкий лебеденок Хэйзель *должна* была превратиться в лесную утку с ее роскошным темным окрасом, но этого, увы, не произошло. А что, если это «увы <…> так и не» тоже перевернуто? Что, если западновиргинийская

белянка Хэйзель — грязновато-белая, крупночешуйчатая, пугливая — после смерти воплощается в Vanessa atalanta и становится похожей на свою мать не только внешне («Моя темная <…> Vanessa, <…> / Моя восхитительная…»), но и внутренне: ее угрюмость сменяется радостной общительностью?

Если Хэйзель может обернуться бабочкой atalanta, это неожиданно объясняет исключительно сильный смысловой заряд, который несет в себе образ бабочки, встречающей Шейда перед смертью; это объясняет повторение отголосков слова «atalanta» в сообщении тетушки Мод и прибавило бы иронии вопрошаниям Кинбота: «Фольклорные персонажи, что ли? Феи? Или бабочки-капустницы?» — в примечании о западновиргинийской белянке, которое предшествует месту о лесной утке и лебеде; это объясняет цепь образов, связывающую сад, тени, бабочек и призрак Хэйзель. Цепь эта началась с белых бабочек, меняющих цвет в тени вещей, связанных с памятью Хэйзель:

> *55 Белые бабочки становятся бледно-лиловыми, когда*
>
> *Пролетают в ее тени, где как будто*

тихо покачивается

Призрак качелей моей маленькой дочери.

Теперь эта цепочка, похоже, замыкается еще одной бабочкой и детской горкой, отзывающейся на детские качели, а также зрелищным разливом темноты, приходящим на смену белизне:

> Она снялась опять, и в следующее мгновение мы увидели, как она резвится в упоении беззаботной быстроты вокруг лаврового куста, то и дело присаживаясь на лакированный лист и соскальзывая вниз по срединному желобку, как мальчик по перилам лестницы в день своего рождения. Затем прилив тени дошел до лавров, и великолепное бархатно-пламенное создание растворилось в нем.

Когда Хэйзель в одиночестве отправилась на край Дальвичского леса, собираясь исследовать «Зачарованный амбар», подобно пугливой западновиргинийской белянке, «появившейся в наших лесах», она была встревожена и угрюма. Теперь ее «гадкость» и депрессия сменились великолепной расцветкой и смелой игрой бабочки atalanta, чей

облик она принимает на время. Тогда она была «трудной и угрюмой», склонной сидеть в одиночестве и что-то монотонно бормотать. Сейчас она не только стала походить на свою мать внешне, но и так же, как Сибилла, поддерживает Шейда в его труде, аплодируя поэме, работу над которой он только что завершил.

Подтверждение

Такое прочтение наверняка привело бы к решению загадки потусторонней жизни Хэйзель, центральной для поэмы Шейда, особенно в контексте ее незапланированного финала — контексте разрыва между уверенностью автора в том, что он проснется на следующее утро, и его неожиданной гибелью. Такое решение могло бы показаться абсурдно смелым предположением, если бы не присущий и Шейду, и Набокову постоянный интерес к теме загробной жизни (Вера Набокова даже назвала это «главной темой» Набокова[13]) и если бы к этому решению не подводило многое, как в самом «Бледном огне», так и в других произведениях Набокова. Шейд мельком упоминает «странные страхи, странные фантазии, странную силу / Характера [Хэйзель]

— так, однажды она провела три ночи, / Исследуя какие-то звуки и огоньки / В старом амбаре» (строки 344–347), — не говоря больше ни слова об этом эпизоде. После нескольких пере-прочтений мы, в отличие от Шейда и его дочери, наконец можем увидеть в этих огоньках послание тетушки Мод, предупреждающее о том, что грозит Шейду, и даже предсказывающее появление бабочки-*аталанты* незадолго до его гибели. Если один герой романа каким-то образом продолжает существовать за гранью смерти, а вопрос о потусторонней жизни другого героя ставится так настойчиво, как в случае Хэйзель, могло бы показаться странным, если бы ответа на этот вопрос *не было бы* в романе, пусть нам и потребовалось бы перечитать его много раз, чтобы этот ответ обнаружить.

То, что Хэйзель в обличии бабочки Vanessa попалась на глаза Шейду и даже впорхнула в его поэму с того света, может показаться неожиданным, но знакомым читателю Набокова приемом. В рассказе «Сестры Вэйн»[14] призраки двух женщин привлекают внимание повествователя игрой света и тени и без его ведома руководят его поступками и словами в то время, как он признает всю безнадежность своих попыток хоть мимолетно узреть сестер за гранью смерти. В ро-

мане «Прозрачные вещи» (набоковское название «Сквозняк из прошлого», 1972) призрак персонажа, умирающего в ходе повествования, ведет рассказ и в последнем предложении приглашает главного героя переступить порог смерти, как Хэйзель-*аталанта* пытается приветствовать своего отца за мгновение до его гибели.

Воплощение Хэйзель в «красном адмирале» отчетливее всего перекликается с похожей, но куда более явной стратегией, использованной Набоковым в самом начале своей писательской карьеры. Отрицательные выводы, к которым приходит герой, потерявший ребенка, подобно Шейду с его «Увы, гадкий лебеденок так и не превратился / В многоцветную лесную утку» или «никакой призрак / Не встанет грациозно, чтобы нас / Приветствовать в темном саду, близ карии»), меняют свой знак на триумфально положительный в результате умозаключения, согласно которому ребенок в результате неслыханного преображения продолжает жить после смерти.

В рассказе «Рождество» (1924) овдовевший персонаж Слепцов должен найти в себе силы свыкнуться со смертью сына — страстного энтомолога. Приехав зимой в свой летний загородный дом, разбитый горем отец переносит несколько

принадлежавших сыну вещей из неотапливаемого главного здания в теплый флигель. Среди вещей оказывается «коробка из-под английских бисквитов» с коконом какой-то экзотической бабочки, о котором сын вспоминал во время своей последней болезни, жалея, что не забрал его в город, но утешая «себя тем, что куколка в нем, вероятно, мертвая»[15]. Читая дневник сына — ловля бабочек, подростковая влюбленность (так и оставшаяся для отца секретом!) в девушку, живущую на соседней даче, — Слепцов, не в силах справиться с горем, решает покончить жизнь самоубийством на следующий день:

> Слепцов зажмурился, и на мгновение ему показалось, что до конца обнажена земная жизнь – горестная до ужаса, унизительно бесцельная, бесплодная, лишенная чудес…
>
> И в то же мгновение щелкнуло что-то – тонкий звук, – как будто лопнула натянутая резина. Слепцов открыл глаза и увидел: в бисквитной коробке торчит прорванный кокон, а по стене, над столом, быстро ползет вверх черное сморщенное существо величиной с мышь.

Оно остановилось, вцепившись шестью черными мохнатыми лапками в стену, и стало странно трепетать. Оно вылупилось оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набиралось сил и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло. Медленно разворачивались смятые лоскутки, бархатные бахромки, крепли, наливаясь воздухом, веерные жилы. Оно стало крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо. И крылья – еще слабые, еще влажные – все продолжали расти, расправляться, вот развернулись до предела, положенного им Богом, – и на стене уже была – вместо комочка, вместо черной мыши – громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея.

И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя

слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья[16].

В «Бледном огне» Набоков также использует натуралистские детали, подразумевая сказочное превращение западновиргинийской белянки в «красного адмирала»: расцветку бабочки atalanta («как цветное пламя», «великолепное бархатно-пламенное создание»), время ее вылета — сумерки; ее неуловимость для глаза — яркие цвета передних крыльев и приглушенные коричневые оттенки задних представляют собой защитную окраску типа «мелькни и ослепи», призванную «сбить хищника с толку»[17] («Глаз не мог уследить за быстрой бабочкой в солнечном луче, то вспыхивавшей, то исчезавшей и вспыхивавшей вновь, почти пугая подражанием сознательной игре»); и, возможно, прежде всего ее характер, ее дружелюбную пытливость и настойчивость («Раз или два до этого мы уже замечали тот самый экземпляр, в то же самое время, на том же самом месте»).

Почти сорок лет назад Набоков выбрал «павлиноглазку атлас», самую крупную из всех бабочек, размах крыльев которой достигает двадцати

шести сантиметров, для сходной комбинации: меткое наблюдение натуралиста, наделение насекомого едва ли не человеческими чувствами и намек на сверхъестественное. Различия между ранним и поздним примерами столь же разительны, как и сходства. Если Слепцов не настолько слеп, как это подразумевает его фамилия, он сам может стать свидетелем «чуда», может отказаться от своего решения свести счеты с жизнью, видя величие выходящей из кокона бабочки и переживая пробуждение надежды на то, что у его умершего сына тоже могут вырасти огромные крылья[18]. Шейд видит бабочку Vanessa и восхищается ею, но при жизни — и однажды даже на грани смерти — ему не удается получить однозначного сигнала с той стороны. В рассказе «Рождество» мы сразу же улавливаем всю иронию «чуда», которое опровергает вывод Слепцова о том, что жизнь «лишена чудес». В «Бледном огне», однако, все, что мы можем разглядеть с первого раза, это смерть Шейда, почти сразу же опровергающая не только выраженную им уверенность в том, что он проснется на следующее утро, но и саму вероятность того, что его «голубка где-то жива». Тот факт, что жизнь не дает никакого прямого указания на существование чего-либо за ее пре-

делом, зрелый Набоков принимает как условие своего исследования инобытия. Это, однако, не исключает куда более ошеломляющих открытий, чем те, что он мог вообразить себе двадцати пяти лет от роду, когда написал «Рождество».

Бабочка Vanessa: задача и ее решение

Совсем скоро в тексте «Бледного огня» найдутся новые доводы в пользу того, что превращение Хэйзель из тусклой весенней белянки в Vanessa atalanta, существо, куда более похожее на ее мать, дает нам решение загадки ее жизни после смерти. Но перед этим давайте ненадолго сосредоточимся на технике набоковского письма. Как указывает Элвин Кернан, особую значимость образа Vanessa atalanta из примечания Кинбота ощущают даже читатели-новички. Этот образ сразу же воспринимается как обещание, как решение задачи, которую мы еще не можем сформулировать. Но даже тогда, когда мы осознаём, до какой степени проблема смерти и возможного потустороннего бытия Хэйзель существенны для всей поэмы Шейда, даже тогда, когда разрешение этой проблемы становится все более насущным, после того, как становится очевидной ее связь с эпизодом

в «Зачарованном амбаре» и отголосками слова «atalanta» в послании, мы все еще не можем воспользоваться *аталантой* как решением, потому что Шейд недвусмысленно идентифицировал с этой бабочкой свою жену, а не дочь.

Набоков — мастер составлять задачи, как на шахматной доске, так и на странице книги. Одну из своих шахматных задач он сравнивает с художественной задачей, которая стояла перед ним, когда он работал над ранним романом «Подвиг», но аналогия эта скорее ближе замыслу «Бледного огня»:

> Результат напоминает мне шахматную задачу, которую я сочинил однажды. Ее прелесть заключается в парадоксальном первом ходе: белая королева имеет четыре свободных клетки в своем распоряжении, но на любой из них он будет мешать (такая сильная фигура – и «мешать»!) одному из белых коней в четырех вариантах мата; другими словами, будучи совершенно бессмысленной и вредной обузой на доске, не играя никакой роли в последующем развитии партии, он должен уйти в изгнание в нейтральный угол,

позади инертной пешки и пребывать там в бездействии и безвестности[19].

В некотором смысле Сибилла-Vanessa — это белая королева, мешающая решению задачи, стоящей перед Шейдом и перед читателем. Мы должны понять, что сама по себе Сибилла не играет никакой роли в решении, но если Хэйзель превратится в королеву (как в шахматах, когда пешка достигает последней клетки[20]), она сможет стать похожей на мать после смерти, как не могла при жизни, — сможет сыграть роль бабочки Vanessa. В одно и то же время на шахматной доске оказываются *две* белые королевы, *две* бабочки Vanessa, причем именно вторая, а не первая, делает возможным ключевой ход, который ведет к решению.

Точка схождения

Если одно из наших чувств не ошибется в своем восприятии, остальные поддержат его. Следуя примеру природы, Набоков дает нам возможность разными способами утвердиться в правильности отождествления Хэйзель с бабочкой atalanta. Примечание к эпизоду в «Зача-

рованным амбаре» содержит в себе ключ к этому отождествлению. «Говорящий огонек», чье сообщение записывает Хэйзель, можно объяснить проделками «скрытого в засаде бездельника» с «игрушечным фонариком» или «собственной изобретательной истеричностью» Хэйзель, но если эти объяснения не выдерживают критики, а так оно, судя по всему, и есть, то даже в ходе первого чтения послание огонька напоминает встречу со сверхъестественным больше, чем что бы то ни было еще в романе. Тем не менее даже Хэйзель, которая в этой сцене единственный раз выглядит воодушевленной, не в состоянии извлечь какого-либо вывода из послания, дешифровать которое можно только узнав о смерти Шейда. После того, как мы дешифровали послание и нашли в нем ту бабочку atalanta, которая приветствует Шейда, идущего навстречу своей смерти, образ этой бабочки начинает требовать более глубокого осмысления.

Примечание, в котором описывается эта самая сверхъестественная сцена «Бледного огня», вводит в повествование натуралиста Поля Хентцнера, чье знание «названий предметов» как раз и призывает нас узнать побольше о весенней белянке и обнаружить таким образом параллель

к интерпретированной Шейдом сказке о гадком утенке. Пространное примечание о «Зачарованном амбаре» указывает нам еще один путь к разгадке превращения Хэйзель. Однажды во время прогулки с Хентцнером и Шейдом сын Хентцнера сообщил: «Тут папа писает» («Here Papa pisses»). Это «бессмысленное» замечание, сделанное на краю Дальвичского леса, намекает, как мы помним из главы шестой, на то, что, подобно скромной Пиппе из драмы в стихах «Pippa Passes» («Пиппа проходит мимо»), которую Роберт Браунинг задумал, гуляя в лесу около Дальвича, непритязательный Хентцнер вдохновляет Шейда намного больше, чем Кинбот, навязывающий поэту свои сказки о Чарльзе II. Замечание это, однако, намекает и на кое-что другое.

Во второй части драмы Браунинга Пиппа вдохновляет скульптора Жюля, поклонника и подражателя Антонио Кановы. В одном из эпизодов Жюль благоговейно замирает перед знаменитым произведением Кановы — статуей Психеи, которая держит в руке бабочку, символизирующую ее душу[21]. Во Втором издании Уэбстеровского словаря о Психее говорится так: «*Греч. миф.* Милая девушка, олицетворение души, обычно изображаемая с крыльями бабочки и символизи-

рующая бессмертие»[22]. У Браунинга завистливые художники, задетые глубокой преданностью Жюля своему призванию, с помощью подложных писем заставляют его влюбиться в некую таинственную поклонницу. В результате Жюль женится на наивной девушке, принужденной завистниками сыграть роль этой поклонницы и сразу же после венчания сознаться в обмане. Когда девушка произносит заученные по указке завистников слова, Жюль чувствует, что она испытывает к нему подлинное чувство. Он слышит песню Пиппы, проходящей в это время мимо, и песня эта убеждает его взглянуть по-новому и на невесту —

Look at the woman here with the new soul,
Like my own Psyche, – fresh upon her lips
Alit, the visionary butterfly,
Waiting my word to enter and make bright…
Взгляни на эту женщину с ее новой душой,
Она словно моя собственная Психея: губ ее едва
Коснулась воображаемая бабочка,

Ожидающая момента, когда мое слово войдет и принесет свет...[23] —

и определиться со своей обновленной жизнью с ней и с новым направлением своего творчества. Драму Браунинга связывает с Хэйзель и образ юной Пиппы, которая незаметно для людей изменяет их жизнь, и статуя Психеи с ее бабочкой — эмблемой бессмертия души.

Хэйзель не смогла понять послание призрачного огонька, и даже Кинбот, несмотря на все свои усилия, не смог найти в нем ни «малейшего указания на судьбу бедной девушки» (347/220). Завершая свое примечание о «Зачарованном амбаре», Кинбот пишет: «В сказках всегда бывает “три ночи”, и в этой грустной сказке также была третья ночь». Кинбот рассказывает о событиях третьей ночи в форме довольно удачно написанного драматического отрывка, представляющего сцену бесплодного ожидания Хэйзель и ее родителями появления говорящего огонька. Пьеска заканчивается так: *«Проходит две минуты. Жизнь безнадежна, загробная жизнь бессердечна. Слышно, как Хэйзель тихонько плачет впотьмах. Джон Шейд зажигает фонарь. Сибилла зажигает папиросу. Заседание закрыто»* (223). Эксперимент, поставленный Хэйзель, обнаруживает безна-

дежную пропасть между слабым проблеском надежды на потустороннюю жизнь, существование которой, казалось, подтверждал «кружок бледного света», и бессмысленной реальностью темного амбара. Но, приглядевшись внимательнее, мы найдем здесь отсылку к «судьбе бедной девушки» — вот только едва ли мы сможем назвать Хэйзель «бедной девушкой» после ее потрясающего явления в образе бабочки Vanessa.

Еще одна линия доказательств ведет к той же точке. В одном неожиданном отступлении Кинбот и Шейд беседуют о расовых предрассудках, уловив антисемитские нотки в разговоре членов профессорского клуба. Кинбот замечает, что «молодой негр-садовник (см. прим. к стр. 998), которого [он] недавно нанял — вскоре после того, как дал отставку незабвенному квартиранту (см. Предисловие), — неизменно употребляет слово “цветной”. На основании опыта возни со старыми и новыми словами (заметил Шейд) он решительно возражает против этого эпитета не только потому, что он не дает правильного художественного впечатления, но также и потому, что его смысл слишком зависит от применения и от применяющего» (470/252). Чувствуя, что он недостаточно четко сформулировал свою *художе-*

ственную оппозицию эпитету «цветной», Шейд добавляет:

> <…> в первых научных работах о цветах, птицах, бабочках и т. п. иллюстрации раскрашивались от руки прилежными акварелистами. В дефективных или преждевременно выпущенных публикациях контуры на некоторых таблицах оставались пустыми. Противопоставление выражений «белый» и «цветной» человек всегда напоминало моему поэту столь упорно, что заслоняло общепринятый смысл, эти контуры, которые так хотелось, бывало, заполнить их законными красками – зеленью и пурпуром экзотического растения, сплошной синевой оперения, гераниевой перевязью крыла (470/253).

«Зелень и пурпур экзотического растения» и «сплошная синева оперения» неопределенны, но «гераниева перевязь крыла» может относиться *только* к крылу бабочки Vanessa atalanta, в чем читатель и убеждается, обратившись к статье ВАНЕССА в Указателе имен[24]. Говоря в пассаже, вызванном упоминанием «негра-садовника», о

пустых контурах, которым предстоит быть заполненными цветом крыльев бабочки atalanta, Шейд предвосхищает тот момент, когда Хэйзель, эта непритязательная весенняя белянка в «дефективной или преждевременной» версии ее юной жизни, будет раскрашена «бархатно-пламенным» цветом как раз перед появлением на сцене садовника Кинбота — в предпоследнем примечании Комментария.

Волшебство и логика открытия: искусство, наука, религия

Набоков указывает на загробное превращение Хэйзель многочисленными способами, и многочисленность эта несет собственный, добавочный, смысл. Создавая вариацию сказки о гадком утенке, в которой весенняя белянка становится «красным адмиралом», Набоков словно бы иллюстрирует заповедь, многократно повторенную им перед студентами в Корнеллском и Гарвардском университетах: «Великие романы являются великими сказками»[25]. В набоковских сказках, однако, очень важны факты и детали. В отличие от Кинбота, мы должны быть пытливыми, чтобы узнать точно, как выглядит весенняя белянка и

почему именно эта бабочка представляет собой Хэйзель, которая решает добровольно расстаться с жизнью. Набоков подсказывает, что «потустороннее» («the Beyond») открывается «начальной буквой Бытия»[26], что мы можем понять тайну, окутывающую жизнь, не отворачиваясь от сложности и своеобразия реальности, а только более пристально вглядываясь в нее.

В «Истинной жизни Севастьяна Найта» Набоков описывает последний роман Севастьяна, в котором «посредством многозначительных словосочетаний автор достигает невероятного эффекта, заставляя нас поверить, что он знает правду о смерти и что он ее нам поведает», и когда правда эта наконец открывается, «блистающие в нашем сознании исполины науки, искусства, религии выпадают из привычной классификационной системы и, взявшись за руки, перемешиваются и с радостью выравниваются друг по дружке»[27]. Набоков готов обращаться и к Психее из греческого мифа, и к искусству Браунинга, но к этим аллюзиям он добавляет свой опыт естествоиспытателя. Он ищет способ избежать простой переработки ответов, полученных из прошлого, и намекает на то, что без готовности ученого задавать новые вопросы о бесконечно множащихся деталях окру-

жающего нас мира мы обречены на повторение старых, необратимо ветшающих, ответов.

Хентцнер снабжает Шейда информацией о явлениях природы, а также владеет амбаром, в котором Хэйзель записывает сверхъестественное послание. Кинботу недосуг разбираться в завороженности Шейда флорой и фауной Переходной Зоны, но Набоков видит в энтузиазме, с которым Шейд относится к познаниям Хентцнера, основной компонент своего искусства. Набоков настойчиво напоминает, что искусством и наукой в их самых высоких проявлениях движут сходные страсть, точность, воображение и вдохновение, — сходное предвкушение открытия, прикосновения к тайне вещей: «В годы моего преподавания литературы в Корнелле и других университетах я требовал от моих студентов страстности науки и терпеливости поэзии»[28]; «в произведении искусства находится точка схождения… точности поэзии и восхищения чистой науки»[29]; «нет науки без воображения, нет искусства без фактов»[30]; «не существует ли высокого хребта, где возвышенность научного знания переходит в лежащий напротив склон художественного воображения?»[31]

На страницах «Бледного огня» посредством

точного описания расцветки и темперамента бабочки atalanta Набокову удается придать образу этой бабочки мощный заряд хорошо резонирующего намека, всю полноту значения которого мы можем понять, лишь сведя воедино миф о Психее, искусство Браунинга, сказку Андерсена, искусство поэтического контрапункта самого Шейда, проводящего темы бабочки и тени через всю поэму, его интерес к натуралистам-любителям вроде Хентцнера и его замечания по поводу «белых» и «цветных» иллюстраций в ранних научных работах «о цветах, птицах, бабочках и т. п.». Позволяя нам ощутить присутствие духа Хэйзель, каким-то образом воплотившегося в многоцветную бабочку atalanta, Набоков сам «смешивает и радостно рушит» искусство, науку и религию.

Старый друг

Набоков утверждает, что синтез становится тезисом очередной гегелевской триады[32]; Поппер учит, что новая удачная теория порождает новые научные проблемы[33] и, как этот мыслитель мог бы добавить, тем самым одновременно решает некоторые из этих проблем, подобно тому как

теория тектоники плит неожиданно открыла новые перспективы в эволюционной биогеографии и вскоре подсказала решение ряда вопросов взаимоотношения и распространения видов, которые до этого казались совершенно неразрешимыми. Открытие факта посмертного бытия Хэйзель изменяет наше видение «Бледного огня» и задач, которые ставит перед нами это произведение, однако пока это открытие не подводит нас ближе к решению старой проблемы перекличек между частями романа. Тем не менее открытие это задает новую задачу, равно как предлагает и новое решение — решение, которое, возможно, продвинет нас в понимании исконной загадки «Бледного огня».

«Раз или два до этого, — сообщает Кинбот, — мы уже замечали тот самый экземпляр, в то же самое время, на том же самом месте, там, где низкое солнце, найдя проход сквозь листву, расплескивалось по коричневому песку последним сиянием, меж тем как вечерняя тень покрывала остальную часть дорожки». Своими появлениями в облике бабочки Vanessa, — растворяясь в вечерних сумерках, тайно перекликаясь красной линией на своем крыле с красными полосками на крыльях свиристеля, позволяя Шейду пред-

положить существование порядка, скрытого в случайном[34], — Хэйзель наделила Шейда ключом к завершению его поэмы. Шейд *хотел,* чтобы образ свиристеля предвосхищал «лазурь» и «неоновую штриховку» последнего вечера Хэйзель, но он не мог и подозревать, какое богатство будет скрыто в ответе бабочки Vanessa, подсказавшей ему концовку, на вопрос о посмертной жизни Хэйзель, который он задал в начале поэмы.

Роль Хэйзель в этом деле провоцирует еще один вопрос. Если она уже внесла свою лепту в поэму «Бледный огонь», если она ассоциируется с Пиппой, если Пиппа способна мимоходом оказывать на людей самое разное влияние, если Хэйзель, посещающая амбар на краю Дальвичского леса, тоже как-то связана с тем вдохновением, которое снизошло на Браунинга во время его лесной прогулки неподалеку от Дальвича, — не может ли оказаться так, что в какой-то момент между ее смертью в 1957 году и смертью Шейда в 1959-м Хэйзель встретилась отцу где-то еще, каким-то образом повлияв на его жизнь задолго до того, как внесла столько цвета и великолепия в его последние строки и последние мгновения его жизни?

Завершив пьеску о «говорящем огоньке» ле-

денящей душу репликой *«жизнь безнадежна, загробная жизнь бессердечна»,* Кинбот замечает:

> Огонек больше не возвращался, но он снова заблестел в коротком стихотворении «Природа электричества», которое Джон Шейд послал в нью-йоркский журнал «Денди и Бабочка» в 1958 году, но которое появилось только после его смерти:
>
> *Покойники, кроткие покойники*
> *– кто знает? —*
> *Живут, быть может, в вольфрамовых нитях,*
> *И на моем ночном столике горит*
> *Умершая невеста другого.*
>
> *И может быть, Шекспир затопляет целый*
> *Город бесчисленными огнями…*
> *И пламенная душа Шелли*
> *Завлекает бледных ночниц в беззвездные ночи.*

Уличные фонари пронумерованы, и возможно,

Что номер девятьсот девяносто девятый

(столь ярко светящий сквозь зеленое дерево) —

Это один из моих старых друзей.

А когда над мертвенно-бледной равниной

Играет вилка молнии, в ней, может быть, живут

Мучения какого-нибудь Тамерлана,

Рев тиранов, раздираемых в аду (347/223–224).

Пусть для Кинбота фраза «огонек <…> снова заблестел» — не более чем стилистическая связка, но озорной образ электрической трансмутации покойников в этом стихотворении на самом деле кажется своего рода отголоском трехчастного эпизода в «Зачарованном амбаре»: первая ночь, проведенная там Хэйзель, начинается мощной грозой и выводит на сцену огонек, который, по

предположению Кинбота, мог быть всего-навсего отблеском «игрушечного фонарика скрытого в засаде бездельника» (347/220). Кинбот подозревает подвох, не зная того, что знаем мы: фонариком этим водила призрачная рука тетушки Мод.

Выдуманный Набоковым нью-йоркский журнал «Денди и Бабочка», на первый взгляд, может показаться всего лишь шуточной отсылкой к «Нью-Йоркеру», на каждой юбилейной обложке которого красуется лорнирующий бабочку Юстас Тилли[35]. Эта трансформация названия «Нью-Йоркера» предстает совсем в ином свете после того, как у нас появляются основания видеть Хэйзель в бабочке, из неброской весенней белянки превратившейся в лучезарного «красного адмирала». Шейд начинает рассказ о печальном отрочестве Хэйзель с образа *бабочки*, весенней белянки, оплакивает «гадкого лебеденка», так и не превратившегося в «многоцветную лесную утку», и смиряется с тем, что «из отполированной ночи» за Хэйзель никогда не заедет поклонник «в белом кашне» (строки 315–334)[36].

Хэйзель рассталась с жизнью после того, как

[36] Примечания: 36

В оригинале журнал «Денди и Бабочка» называется «The Beau and the Butterfly»; тем же самым словом «beau» Шейд именует поклонника, которого Хэйзель так и не суждено было встретить. — *Прим. перев.*

поклонник за ней все-таки *заехал,* взглянул на нее и тотчас ретировался, — и теперь образ роскошной, экстатической бабочки atalanta служит ей воздаянием за ее былое унижение. С помощью «пада ата… улок…» тетушка Мод попыталась возвестить о смерти Шейда в мрачном, — несмотря на троекратный взмах крыльев аталанты, — сообщении. В обличии бабочки Хэйзель удается передать с того света куда более плодотворную весть.

Прогуливаясь по соседнему с Дальвичем лесу, Браунинг думал о «человеке, одиноко проходящем по жизни» и незаметно вдохновляющем людей. Как Пиппа вдохновляет окружающих, как Психея Кановы вдохновляет Жюля, Хэйзель в образе души-бабочки в 1958 году, через год после своей смерти, посылает своему отцу, сидящему у себя дома на Дальвичском шоссе, идею стихотворения, которое будет опубликовано в журнале «Денди и Бабочка». Номер 999 в стихотворении «Природа электричества» не может не напомнить нам как о номере последней строки последнего произведения Шейда, так и о том, что, написав эту строку, Шейд видит радостную бабочку atalanta — воистину своего «старого друга», — когда переходит переулок, направля-

ясь к дому Гольдсвортов и навстречу смерти. За год до смерти Шейда, зная, что не сможет предотвратить предсказанное тетушкой, Хэйзель находит более творческий, чем криптографическое бормотание, способ ввести в жизнь отца тему неотвратимой смерти.

Вместо не поддающегося расшифровке негативного послания Мод Хэйзель предвосхищает отцовскую смерть, которая наступит вскоре после того, как он напишет 999-ю строчку будущей поэмы в куда более озорном, находчивом, утонченном и праздничном послании; она не оставляет неуловимый код, чтобы отец попытался его *прочитать*, но помогает Шейду *написать* стихотворение, которому суждена долгая жизнь, которое удивляет читателя, которое оставляет пусть даже шуточную вероятность того, что умершие озаряют светом бытие живых, что в отличие от невнятного, нечитаемого послания тетушки Мод умершие будут продолжать освещать жизнь читателей этого стихотворения. Записав на бумаге 999-ю строку поэмы, Шейд действительно встречает «одного из старых друзей», «столь ярко светящего сквозь столь зеленое дерево». Хэйзель не может предотвратить смерть отца, но она находится рядом с ним в момент его смерти.

10. *От Аппалачии к Зембле: отвергнутая женщина*
Не самозваный дух

Опыт, полученный Шейдом в Институте Подготовки к Потустороннему, привел его к пониманию того, что от сиюминутного ждать нечего:

> *И когда мы потеряли наше дитя,*
>
> *Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный*
>
> *Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы*
>
> *650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак*
>
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
>
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*

Нам, знающим о послании тетушки Мод и о явлении Хэйзель в образе Vanessa atalanta в финале поэмы, когда ее мать стоит «близ карии», может показаться, что это уверенное отрицание разрешится ироническим переворачиванием, подобно тому как самоуверенное неприятие рассказчи-

ком в «Сестрах Вэйн»[1] теории Цинтии Вэйн о вмешательстве в нашу жизнь потусторонних аур иронически переворачивается — и аурой, через которую он проходит, и последними словами его рассказа, документирующими провал его попыток разглядеть хоть малейшую тень Цинтии в своем сне, словами, продиктованными ему, того не знающему, самими покойными Цинтией и Сивиллой[2].

Ниже Шейд вводит в поэму переклички с Элиотом и Гёте:

«Ты слышишь этот странный звук?»
«Это ставень на лестнице, мой друг».

«Этот ветер! Не спишь, так зажги и сыграй
Со мною в шахматы. Ладно. Давай».

«Это не ставень. Вот опять. В углу».
«Это усик веточки скребет по стеклу».

«Что там упало, с крыши скатясь?»
660 «Это старуха-зима свалилась в грязь».

«Мой связан конь. Как тут помочь?»

Кто мчится так поздно сквозь ветер и ночь?

Это горе поэта, это – ветер во всю свою мочь,

Мартовский ветер. Это отец и дочь.

Вспоминая о другой теплой, ветреной мартовской ночи ровно через год после самоубийства Хэйзель, Шейд подражает Элиоту («Игре в шахматы» — второй части «Бесплодной земли»), отдавая таким образом дань элиотовским строкам из «Четырех квартетов», которые вызвали тогда к жизни столь драгоценную для него беседу с Сибиллой и дочерью — любовно вспоминаемый им эпизод из Песни Второй, «триптих <…> / Где изображенные события остаются навеки»[3]. Зловещие ноты в строках Элиота из «Игры в шахматы» вызывают в памяти Шейда еще более зловещего «Лесного царя» с его образом отца, у которого смерть вот-вот вырвет ребенка из рук. У читателей «Бледного огня» отсылка к Гёте ассоциируется с образом Чарльза II, бегущего во тьме и страхе через горы Зембли и повторяющего про себя строки из «Лесного царя». Еще немного, и поймем всю глубину иронического переворачивания уверенности Шейда в том, что

ему уже никогда не суждено получить весточку от Хэйзель.

Если дух Хэйзель в 1958 году вдохновил Шейда на написание «Природы электричества» и если Кинбот въехал в дом на Дальвичском шоссе в начале 1959 года, не могла ли Хэйзель повлиять также и на Кинбота — как Пиппа, которая в драме Браунинга влияет на жизнь никак не связанных друг с другом людей? Если, как мы уже выяснили в седьмой главе, земблянские фантазии Кинбота возникают только после того, как он поселяется по соседству с Шейдом, не могла ли Хэйзель каким-то образом подтолкнуть его к этим фантазиям?

Зеркальные слова

Сразу после примечания о «Зачарованном амбаре» Кинбот так комментирует слова Шейда «она оборачивала слова»: «Один из примеров, приводимых ее отцом, странен. Я совершенно уверен, что это я однажды, когда мы обсуждали “зеркальные слова”, заметил (и я помню изумленное выражение на лице поэта), что “колесо”, прочитанное наоборот, дает “оселок”, а “T. S. Eliot” — “toilest”. Впрочем, правда и то, что Хэйзель

Шейд была кое в чем похожа на меня» (347–348/224). Два следующих примечания также несут в себе скрытые отсылки к «Четырем квартетам» Элиота как источнику трудных слов, которые Хэйзель просит объяснить. Шейд находит странным и тревожным то, что слова Кинбота перекликаются со словами Хэйзель, которую он никогда не встречал, но переклички эти будут становиться все более частыми и навязчивыми[4].

Лейтмотив поэмы Элиота — фраза «в моем конце мое начало», а также ее вариация («в моем начале мой конец»), и эта модель, кажется, воспроизводится и в слабости Хэйзель к прочтению слов задом наперед (даже имени самого Элиота), и в образе бабочки atalanta, вспышка красного цвета на крыльях которой в *конце* «Бледного огня» напоминает о свиристеле из *начала* поэмы.

Кинбот указывает на то, что именно он вдохновил Шейда на обращение «колеса» в «оселок», но, как это часто бывает в «Бледном огне», сам указатель должен быть развернут в противоположную сторону. На этой стадии прочтения мы можем не только прослеживать все линии романа, но и имеем все основания быть уверенными в том, что они не случайные украшения, а метки, ведущие к скрытым смыслам. Как подсказывают

группы перевернутых слов, концов, становящихся началами, — равно как и другие повторы, аллюзии и мотивы, сходящиеся воедино, — Хэйзель вдохновляла Кинбота, и не только в случае обращения «колесо» в «оселок». Ее слабость к «зеркальным словам» начинает казаться одним из наиважнейших источников вдохновения для Кинботовой Зембли, этой «страны отражений», где говорят на «языке зеркал».

Вскоре после прибытия в Нью-Уай Кинбот прячет неприятные ему фотографии *четырех* девочек Гольдсворт под зимней одеждой в их стенном шкафу. После смерти Шейда Кинбот какое-то время хранит *четыре* песни «Бледного огня», в которых, как он все еще считает, рассказана его история, «под кучей девичьих калош, отделанных мехом ботиков и белых резиновых сапог, наваленных на дне стенного шкафа, из которого я вышел, как будто это был конец тайного прохода, который вывел меня из моего зачарованного замка, прямо из Зембли, в *эту* Аркадию» (1000/338).

Земблянские фантазии Кинбота развиваются только после того, как он обосновывается в Нью-Уае, пока живет в доме «алфавитной семьи» Гольдсвортов, чьих дочерей зовут Альфина, Бет-

ти, Викки и Грейс (в оригинале Alphina, Betty, Candida, Dee). В поврежденном, но при этом ясном рассудке Кинбота эти имена порождают короля Альфина (Alfin), королеву Бленду (Blenda), короля Чарльза (Charles) и королеву Дизу (Disa). Квартет дочерей Гольдсвортов строится от самой старшей Грейс к самой младшей Альфине, словно бы по образцу фразы «в моем конце мое начало» из «Четырех квартетов» Элиота. Эта модель откликается в алфавитных последовательностях, наполняющих дом Гольдсвортов (четыре комплекта детских энциклопедий, романы, которые читает госпожа Гольдсворт, расставленные по порядку — от «Амбры навсегда» до «Японского Дзэна»), которые выражаются в названии воображаемого королевства Чарльза II — Зембля (Zembla), начинающегося с последней буквы английского алфавита и заканчивающегося первой, или в воображаемом путешествии Кинбота, которое начинается в Зембле, а заканчивается в Аркадии.

Рассказ Кинбота начинается с отца Чарльза II короля Альфина, явной экстраполяции Альфины Гольдсворт: снова двойное эхо фразы «в моем конце мое начало», поскольку в сознании Кинбота младшая дочь Гольдсвортов превращается в стар-

шего из его воображаемых родителей. Хэйзель тонет в озере Омега, названного по последней букве греческого алфавита: девушка, которой нравилось переворачивать слова, ведет Кинбота к первой букве греческого алфавита, служащей отправной точкой для его воображаемой жизни в Земблe[5], и через это — через короля Альфина, который разбивается о стену здания в «стране отражений», — к образу, заключенному в строке «альфа» поэмы ее отца.

Дева озера

По своему обыкновению, Набоков дает возможность прийти к самым неожиданным из приготовленных им открытий разными путями. Хэйзель топится в озере после того, как сходит с автобуса в местечке с определенно шотландским названием Локенхед (Lochanhead; *шотл. гэльск.* «lochan», «озерцо»[6]) и направляется к ледяной топи в Локен-Нек (Lochan Neck). Воспитателем Чарльза II Земблянского был шотландец, некий господин Кэмпбель, который мог наизусть декламировать «Макбета» и прививал юным принцессам любовь к «Погребальному плачу по лорду Рональду» из «Песен шотландской грани-

цы» Вальтера Скотта (71/120; по справедливому замечанию Жерара де Вриса, здесь мы имеем дело с «явной отсылкой» к «оценке, данной поэме первым биографом Скотта Джоном Локхартом, который писал, что она пробуждает “детское ухо к силе поэзии и мелодике стиха”»[7]). В «Деве озера» Скотта король северной страны[8], который сохраняет свое инкогнито до самого конца этой поэмы, является на сцену, продравшись сквозь горные леса, слышит зов Девы озера и возвещает (слова эти — первая прямая речь в поэме): «“Я — незнакомец” — молвил Охотник, / Выходя из тени орешника» («A stranger I, — the Huntsman said, — / Advancing from the hazel shade»; I, 397–398)[9]. Скотт, разумеется, почерпнул название своей поэмы из артуровского мифа в изложении Томаса Мэлори, у которого Дева озера, существо туманно-сверхъестественное, вручает Артуру меч, дающий ему права на престол. Аллюзия к Скотту и стоящему за ним Мэлори словно бы подсказывает, что Кинбот выходит на сцену в роли короля северной страны «из тени Хэйзель Шейд» («from the hazel shade»), девы озера. Вдохновляя Кинбота на сотворение Зембли, Хэйзель подвигает своего отца на написание «Бледного огня», позволяя Кинботу оставить себе «королевские

регалии» — драгоценную рукопись, которая позволит ему рассказать историю, доказывающую, что он — король.

Выходя из тени орешника

Зачем Хэйзель помогает Кинботу взлелеять грустный мир Зембли, это воплощение его подсознательных желаний? По всей видимости, она замечает Кинбота, потому что он живет по соседству с ее отцом и является его горячим поклонником. Она выделяет его среди прочих, потому что узнает в нем такого же самоубийцу, каким была она сама, а еще потому, что хотя Зембля и предоставляет ему лучезарное (но, к сожалению, не постоянное) убежище от его отчаяния, эта страна заставляет Кинбота делиться своей историей с Шейдом, предоставляя Хэйзель непрямой, но в конечном счете очень полезный канал связи с отцом (отложим, однако, до следующих двух глав доказательства того, что Хэйзель превращает Землю в зеркальный мир, солнечным зайчиком забрасывающий в воображение Шейда замысел его автобиографической поэмы). Родители Хэйзель не сомневались в том, что период ее общения с полтергейстами был

признаком «наружного продолжения или выделения безумия» (230/193); сейчас, сама призрак, Хэйзель «продолжает» безумие Кинбота, даря ему в виде земблянских фантазий альтернативу его одиночеству и отчаянию.

Повествование о Карле Возлюбленном отражает гипертрофированное ощущение собственной важности Кинбота и превращает клеймо гомосексуальности в Аппалачии в знак благородства, мужественности и изящества в Зембле. Но в то же время Зембля, кажется, отражает и историю самой Хэйзель Шейд. Въехав в дом Гольдсвортов, Кинбот швыряет в шкаф фотографии с «бойкими личиками» четырех сестер, которые, как он подозревает, «превратятся в скором времени из ужасно смазливых школьниц в нарядных девиц и превосходных матерей» (47–48/95). Шкаф этот каким-то образом превращается воображением Кинбота в ключ к его земблянской истории, становится входом в тайный туннель, через который он совершает побег; Хэйзель же, которую никак нельзя назвать «ужасно смазливой» школьницей, обреченной на нарядное девичество и превосходное материнство, направляет его вдохновение таким образом, что в каждом из четырех главных эпизодов земблянской истории

есть женщина, к которой король испытывает отвращение: его неудачливая соблазнительница Флёр де Файлер, актриса Ирис Ахт, горянка Гарх и королева Диза.

Обращу внимание читателя на один аспект земблянского повествования, который, насколько мне известно, еще никогда не был отмечен, но представляется мне весьма любопытным. При всем своем невероятном тщеславии Кинбот никогда не сообщает ни об одной женщине из Нью-Уая, которая бы проявила к нему хоть какой-то сексуальный интерес, в то время как в Зембле, где гомосексуализм является чуть ли не очаровательной нормой, действие подолгу фокусируется на сценах, в которых король бежит от женщин, а не старается сблизиться с мужчинами[10]. Этот паттерн придает земблянским сценам комизм, а рассказу Кинбота о его отношениях с королевой Дизой — запоздалую патетичность.

Никем не было отмечено и то, с каким постоянством земблянские сцены пронизывает дыхание потустороннего — часто в форме отголосков некоторых сцен из жизни Хэйзель: послание для Флёр де Файлер, якобы написанное на планшетке покойной королевой Блендой, перекликается с сообщением покойной тетушки Мод; огни на

стенах туннеля, которые кажутся королю знаком присутствия духа Олега, также отсылают к «Зачарованному амбару»; красное отражение в ярко-синей воде озера, которое заставляет короля испытать «alfear (непреодолимый страх, нагоняемый эльфами)», напоминает лазорево-красное отражение в луже перед баром, когда Хэйзель покидает знакомых, чтобы стать девой озера; сильное ощущение какой-то более глубокой эмоциональной и моральной реальности, пытающейся пробиться сквозь мучительные сны Кинбота о Дизе.

Если тень Хэйзель способствовала фантазиям Кинбота, ее скрытые действия могут объяснить как дыхание потустороннего в земблянских сценах, так и бегство короля от женщин, комичное и патетическое одновременно. Безусловно, Зембля становится для Кинбота формой эскапизма, спасительным сном, но под всем этим мы можем разглядеть новую глубину человеческой правды, правды Хэйзель, находящей в себе силы признать свое прошлое, смело повернуться к нему лицом, весело преобразить его и дать Кинботу такую возможность побега, которой она сама была лишена. В то же время Хэйзель получает возможность создать зеркальную проекцию ее прошлых бед и

нынешнего наслаждения свободой от одиночного заключения в прежней самой себе.

Последовательность в безумии

Как и в случае с «красным адмиралом», роль Хэйзель в формировании земблянских фантазий Кинбота имеет свою предысторию в творчестве Набокова. В начале 1940 года Набоков написал «Ultima Thule», предназначая этому повествованию роль первой главой его последнего, так никогда и не завершенного, русского романа «Solus Rex». Самим своим названием, вниманием к теме смерти, революцией в воображаемой северной стране, равно как и своей радикальной дисгармонией между разными частями, «Ultima Thule» предвосхищает «Бледный огонь».

«Ultima Thule» это послание, которое художник Синеусов адресует жене, скончавшейся от туберкулеза на шестом месяце беременности. Осознавая всю абсурдность попыток установить контакт с умершим человеком, Синеусов тем не менее не может остановиться. Он сообщает жене о своих встречах с Адамом Фальтером, бывшим когда-то в Санкт-Петербурге его репетитором, который недавно был как молнией поражен некой

высшей истиной, недоступной смертному уму, и с точки зрения обывателя кажется теперь во многих отношениях безумным. Несмотря на все попытки Синеусова, Фальтер отказывается выдать свой секрет (одному любопытствующему его откровение стоило жизни). Тем не менее Фальтер — в свете последнего явления Хэйзель Шейду следует отметить, что по-немецки его фамилия значит «мотылек» (намек на его метаморфозу), — говорит Синеусову, что, уклоняясь от его ответов, он все-таки оставил некий ключ: «Среди всякого вранья я нечаянно проговорился, — всего два-три слова, но в них промелькнул краешек истины, — да вы, по счастью, не обратили внимания»[11]. Найдя эти «два-три слова», мы поймем то, чего не дано понять Синеусову: неожиданная ментальная метаморфоза Фальтера представляет собой «призрачную трансмутацию ребенка, которого должна была родить его, Синеусова, умершая жена; знак, который он так отчаянно надеялся получить от покойной женщины»[12].

В целом ряде аспектов коллизия «Бледного огня» отличается от этой, но как в «Ultima Thule», так и в романе женщина, каким-то образом продолжающая существовать за порогом смерти, влияет на сознание мужчины и ставит его на

грань безумия, которое содержит некий дар — сокровенное знание в «Ultima Thule», побег от действительности в «Бледном огне». За дар этот взимается определенная плата с душевного равновесия получателя, но не его ума. В случае Боткина или Кинбота, естественно, у нас есть основание подозревать, что его гипертрофированный эгоцентризм поставил его на край безумия задолго до того, как он возомнил себя земблянским королем.

Флёр

Каким образом каждый из четырех главных эпизодов повествования о Чарльзе II выходит из тени Хэйзель? После смерти королевы Бленды и до интронизации принца Чарльза королем Чарльзом II графиня де Файлер подстрекает свою младшую дочь Флёр (Fleur) к сексуальной осаде наследника престола. Флёр являет собой образец неисчерпаемой женской красоты, ее образ, отраженный на самоё себя в особом зеркале, превращается во всех нимф, череда которых теряется в глубине времен: «Бесконечное множество обнаженных тел, гирлянды девушек в грациозных и скорбных группах, уменьшавшихся в прозрачной

дали…» (80/129). Вооружившийся «фарфоровой чашкой и туфелькой Золушки», знаменитый скульптор и поэт Арнор потратил месяцы, пока не нашел в форме груди и ступнях Флёр признаки идеальной модели для своей скульптуры. Несмотря на все эти пародийные откровения вневременной, сказочной красоты, несмотря на экзотичное, дразнящее покачивание бедер Флёр, несмотря на то что она провела три дня в «смехотворном сожительстве» (80/128) с молодым королем, Чарльз остается самым комическим образом холоден к ней. Статуя, для которой Арнор использует Флёр в качестве модели, не случайно называется «Лилит, зовущая Адама назад». В древнееврейской мифологии Адам не поддается искушению Лилит, существовавшей до сотворения Евы, и она становится первой отвергнутой женщиной[13].

Подобно засаде, устроенной Хэйзель в «Зачарованном амбаре», осада Флёр спальни принца длится три ночи, на протяжении которых, испытывая «болезненный физический страх перед призраком» матери (80/126), Чарльз рад присутствию Флёр хотя бы оттого, что она не подпускает к нему «упорный призрак королевы Бленды» (80/128). Прежде чем послать Флёр на приступ, ее

мать водила принца на «сеансы столоверчения опытного американского медиума» (очевидно щедро подкупленного), в ходе которых дух королевы Бленды, воспользовавшись планшеткой, передавал настойчивое, но бесполезное послание: «Карл, возьми, возьми, храни, люби цветок, цветок, цветок» (80/126). Грубое сводничество с его троекратным упоминанием цветка (*фр*. fleur) обыгрывает в совсем другом ключе троекратное «аталанта» из призрачного послания, полученного в «Зачарованном амбаре». Если медиумический сеанс, троекратные повторы в посланиях, а также три ночи бесплодного бдения создают удивительные связи между Флёр и Хэйзель, несмотря на все различия между этими двумя героинями и сценами, то связи эти окрепнут еще больше, если мы вспомним скрытые, но определенные отголоски Браунинга (Дальвичский лес, «Here Papa pisses») в эпизоде с «Зачарованным амбаром», поскольку «американский медиум», через которого к Чарльзу якобы обращается дух королевы Бленды, намекает на самого знаменитого из медиумов, американца Дэниела Дангласа Хьюма (Daniel Dunglas Home, 1833–1886), известного своей близостью к коронованным особам. В автобиографии Набокова он проходит как

«невероятно изгибчивый медиум Daniel Home», который «был пойман, говорят, на том, что босой ступней (“ладонью” вызванного духа) гладил императрицу Евгению по доверчивой щеке»[14]. В 1855 году Роберт Браунинг присутствовал на сеансе Хьюма, которого всегда считал отпетым мошенником и который послужил прототипом господина Сладжа в поэме Браунинга «Г-н Сладж, “Медиум”» (ок. 1859–1860, опубликована в 1864).

В Песни Второй «Бледного огня» Хэйзель нарисована настолько невзрачной, что даже любящему отцу она могла показаться только «почти привлекательной», когда примеряла материнские меха, «и зеркала улыбались, / Свет был милосерден, тени мягки». Оказываясь обнаженной перед «триптихом бездонного света, поистине фантастическим зеркалом», Флёр, напротив, вызывает в памяти образы предвечной женской красоты, «бесконечное множество обнаженных тел, гирлянды девушек в грациозных и скорбных группах, <…> разделявшихся на отдельных нимф». В двенадцатой главе нам предстоит увидеть, насколько неразрывно образ Хэйзель, этой любительницы зеркальных слов, связан не только с «триптихом», состоящим из нее самой и ее родителей в Песни Второй, но также и с те-

левизионной нимфой перед зеркалом, с которым мы еще столкнемся. Уже в первой женщине, отвергнутой в Зембле, — красавицы, послужившей моделью для статуи «Лилит, зовущая Адама назад», — Хэйзель с ироничной отстраненностью преображает неудачу ее первого и последнего свидания в очаровательную комедию безуспешного сожительства Флёр де Файлер с Чарльзом, провала ее попыток возбудить в нем хоть какой-то ответ на ее несравненную красоту.

Ирис Ахт

Что-то призрачное присутствует в каждом из главных эпизодов земблянского повествования. Тон комического экзотизма в эпизоде с Флёр де Файлер сменяется чем-то куда более зловещим в самом длинном из примечаний Кинбота, рассказывающем о королевском побеге через туннель. Как мы убедились в главе третьей, через все это примечание проходит мотив шахматной игры, от «“выжидательной-задачи-с-королем-в-углу” типа solus rex», с которой король сравнивает свое заключение, до шахматной партии, разыгрываемой Бошаном и Кэмпбелем в то время, когда принц с Олегом исследуют туннель. Решением

задачи «типа solus rex» становится туннель, ведущий к артистической уборной Ирис Ахт; король приходит к этому решению той самой ночью, которой его переводят в кладовую:

> Блуждающий взгляд короля остановился на окне, которое было наполовину открыто. Можно было разглядеть часть тускло освещенного двора, где под огороженным тополем два солдата играли на каменной скамье в ландскнехт. Летняя ночь была беззвездная и беззвучная, с далекими спазмами зарниц. Вокруг стоявшего на скамье фонаря слепо билась похожая на летучую мышь ночница, пока понтер не сбил ее фуражкой. Король зевнул, и освещенные карточные игроки задрожали и растворились в призме его слез. Дверь галереи была слегка приотворена, и можно было слышать шаги приближающегося и удалявшегося часового. Ирис Ахт над чуланом распрямляла плечи и смотрела в сторону. Трещал сверчок. У лампы на ночном столике как раз хватало силы, чтобы отбросить яркий блик на позолоченный ключ в чуланной

двери. И внезапно от этой искры разгорелся в уме узника великолепный пожар (130/141–142).

Блик света, падающий на ключ в двери чулана, которая находится под портретом Ирис Ахт, дает королю ключ к решению задачи его заточения. Молния, электричество и ключ напоминают другую знаменитую вспышку вдохновения — эксперимент Бенджамина Франклина с ключом, привязанным к воздушному змею во время грозы, с целью исследовать природу электричества. Вся атмосфера этого эпизода напоминает о «Зачарованном амбаре», с его грозой и огоньком, передающим сообщение; о стихотворении «Природа электричества» с его «бледными ночницами», «беззвездными ночами» и «молниями», пронизывающими вышеприведенную сцену с ее «беззвездной и беззвучной» ночью, с «зарницами» и «ночницей»[15]; а также — как нам еще предстоит увидеть — предположение о том, что «кроткие покойники» могут жить в электрическом свете.

Несмотря на то что ключ к двери чулана под портретом Ирис Ахт предлагает королю решение, он не знает, *какая* дверь будет открыта этим

ключом на другом конце туннеля. В своем воображении король переживает происшествие тридцатилетней давности, когда он исследовал туннель в компании своего друга и любовника Олега, не имея ни малейшего представления о том, чем закончится их путешествие. Описание этой подземной сцены удивительно напоминает происшествие с огоньком, пляшущим на стенах «Зачарованного амбара»: «Олег шел впереди: его изящно оформленные ягодицы, тесно обтянутые индиговой бумажной тканью, бодро двигались, и казалось, не факел, а его собственное оживленное сияние озаряет перескакивающим светом низкий потолок и тесные стены. Позади него свет электрического фонарика юного принца играл на земле и одевал мучнистым налетом изнанку голых ляжек Олега» (130/146–147).

Подобно королю тридцать лет спустя, мальчики не понимают значения, заключенного в портрете Ирис Ахт над дверью чулана, как, впрочем, и в зеленой софе, и в зеленом ковре на подступе к ее «зеленой комнате» (гримерной). Дойдя до запертой зеленой двери в конце туннеля, мальчики понимают, что ключ от чулана подходит и к ней, и уже готовы повернуть его, как вдруг слышат —

Два ужасных голоса – один мужской, другой женский, то доходившие до страстных верхов, то падавшие до хриплого шепота, обменивались бранью на гутнийском наречии, которое в ходу у рыбаков западной Зембли. Гнусная угроза заставила женщину вскрикнуть от страха. Последовало внезапное молчание, вскоре прерванное мужчиной, который пробормотал какую-то краткую фразу банального одобрения («прекрасно, моя милая» или «лучше нельзя»), что было еще более жутко, чем все сказанное прежде.

Не сговариваясь, юный принц и его друг круто повернули в абсурдной панике и под бешеный стук педометра помчались назад тем же путем (130/147).

Готовые открыть дверь в «зеленую комнату» Ирис Ахт, принц Чарльз и Олег пугаются звуков этого загадочного диалога мужчины и женщины и пускаются наутек, возвращаясь к своим «мужественным» утехам. Они так и не узнают, куда ведет туннель и что он был построен из-за романа Тургуса Третьего с Ирис Ахт — единствен-

ных страстных отношений между мужчиной и женщиной в земблянских фантазиях. Зеленый цвет комнат на концах туннеля — цвет Эмеральда-Изумрудова, который отвратителен Кинботу своей «презренной гетеросексуальной похотью»[16], — как будто дает ответ, так и не найденный мальчиками, как будто намекает на интенсивность романа между Тургусом и Ирис, как будто знаменует испуг мальчиков, бегущих от двери, которая вела их к гетеросексуальному диалогу.

Тридцать лет спустя, запертый в кладовой, из которой можно попасть в секретный туннель, король отпирает чулан, снимает полки, неловко натягивает поверх пижамы какую-то попавшуюся под руку одежду и прихватывает с собой как талисман книгу «Timon Afinsken», которую заметил в чулане тридцать лет тому назад. Слова «тусклый свет», «дух», «призрак» неизбежно напоминают о «кружке бледного света» из «Зачарованного амбара», который кое-кто был готов принять за свет «игрушечного фонарика» (347/220), но мы-то теперь знаем, что это «слова» тетушки Мод, обращенные к Хэйзель:

Тусклый свет, который он наконец

выпустил на волю, был теперь его драгоценнейшим спутником, Олеговым духом, призраком свободы. Он испытывал смесь тревоги и ликования, как бы радость любви, подобную которой он в последний раз испытал в день своей коронации, когда по дороге к трону несколько тактов невероятно богатой, глубокой, полнозвучной музыки (авторство и физический источник которой ему никогда не удалось установить) поразили его слух, и он вдохнул головную помаду хорошенького пажа, который наклонился, чтобы смахнуть розовый лепесток со скамеечки под его ногами; при свете своего фонарика король увидел, что он безобразно наряжен во все красное (30/154).

Красный цвет одежды короля, который только что испытал прилив любовной радости при воспоминании об Олеге (или хорошеньком паже), подчеркивает его непричастность к зеленому, символизирующему страсть Тургуса и Ирис Ахт.

Хотя принц и отшатывается от ее двери, Ирис Ахт, в отличие от Флёр, Гарх и Дизы, на самом деле не является женщиной, отвергнутой ко-

ролем. Словно стараясь компенсировать это несоответствие, Набоков подтверждает ее связь с Хэйзель иными способами. Ирис не только самоубийца (по «официальной» версии) и актриса (мы видим Хэйзель в роли Матери-Времени в школьной пантомиме; она участница «триптиха или трехактной пьесы» — разговора Шейда, Сибиллы и Хэйзель в Песни Второй; а также играет роль «дочери» в драматическом этюде «Зачарованный амбар») — имя Ирис несет в себе двойное указание на Хэйзель. Образ Ирис не просто осеняет ведущий к туннелю чулан, он доминирует над всем эпизодом. Ее имя в начале примечания намекает на решение головоломки, подразумеваемой всей этой сценой (куда приведет туннель?), а также указывает на решение куда более сложной загадки. Слово «hazel» (оттенок коричневого) используется крайне редко и только в отношении человеческого глаза (в предисловии к «Говори, память» Набоков шутит, что день его рождения и описание примет в паспорте совпадают с датой рождения и описанием примет «Хэйзель Браун»[37]) или, если

[37] Примечания: 37

Имя «Hazel Brown» составлено из цвета глаз Набокова (hazel, карие) и цвета его волос (brown, шатен), как они были определены в его сертификате натурализации в США и паспорте. — *Прим. перев.*

быть анатомически точным, в отношении окрашенной пигментом части глаза, его радужной оболочки (*англ.* iris). Слово «iris» является также и видовым наименованием бабочки, обиходно называемой «переливница (радужница) большая ивовая» (*англ.* Purple Emperor, фиолетовый / лиловый император; *лат.* Apatura iris[17]), чьи передние и задние крылья богато окрашены в очень заметный — как и у оказавшегося одетым во все красное короля — фиолетовый цвет. В роли бабочки, в роли «красного адмирала», Хэйзель руководит Ирис, которая предлагает Кинботу побег в качестве красного короля — или «фиолетового императора»[18].

Король выходит из туннеля за кулисами Королевского театра, где его, к счастью, первым замечает верный сторонник актер Одон, которому удается увести за собой короля в тот самый момент, когда режиссер театра, симпатизирующий экстремистам, узнает его, но, «страдая сильным заиканием», не может «произнести слов возмущенного опознания, которое заставляло щелкать его искусственные челюсти». Среди этой комедийно-приключенческой чехарды Одон и король успевают бежать.

Гарх

К следующему эпизоду мы переходим почти мгновенно — Кинбот не может справиться со своим желанием поведать нам о нем, — следуя за королем, бегущим через горы. У преследуемого экстремистами короля нет ни минуты, чтобы сбросить с себя заметную красную одежду, когда он выскакивает из автомобиля Одона и ныряет в папоротник и ночь. По крутому склону король карабкается в темноту, повторяя, «как случайный аккомпанемент к дробной усталости и тревоге», «неотвязные строки» стихотворения Гёте «о Лесном царе, седом колдуне в излюбленном эльфами ольшанике, который влюбляется в хрупкого маленького сына запоздалого путника» (662/275).

Взбираясь по склону в течение двух часов, король идет навстречу булавочной головке света до тех пор, пока не падает в глубокую илистую канаву неподалеку от чьей-то фермы. «Заскорузлый фермер и его толстая жена <…> подобно персонажам из старой скучной сказки, предложили промокшему беглецу желанный приют» и угостили его «сказочным ужином» (149/162). Наутро фермер кладет «заскорузлую руку на заскорузлые

перила» и гортанно кричит в темноту: «Гарх, Гарх!» «Хотя это имя дается детям обоего пола, оно, строго говоря, мужское, и король ожидал появления с чердака мальчика-горца с голыми коленками, словно смуглого ангела. Вместо этого оттуда появилась молодая растрепанная девчонка» (149/163). Гарх ведет короля через горы, указывая путь. Когда он садится на траву «возле поросли спутанного карликового сосняка[38], она усаживается подле него, стягивает натянутый на голое тело свитер, «открыв голую спину и груди как бланманже и обдав своего смущенного спутника едким духом нехоленого женского тела. Она собралась было продолжать раздеваться, но он остановил ее жестом и встал» (149/165).

Король начинает спускаться со склона, все еще посмеиваясь «над конфузом девушки», и неожиданно оказывается на берегу небольшого горного озера:

> В [его] прозрачно-индиговом растворе он увидел свое алое отражение, но странным образом, – что на первый взгляд показалось ему оптической иллюзией, –

[38] Примечания: 38

В оригинале «сосняк» именуется «elfinwood», что может быть переведено как «эльфийский лес». — *Прим. перев.*

отражение было не у его ног, а гораздо дальше; кроме того, оно сопровождалось искривленным зыбью отражением скалы, торчавшей высоко над его местонахождением. И наконец, самая эта магическая натяжка образа заставила его распасться, и двойник в красном свитере и красной кепке повернулся и исчез, меж тем как наблюдатель оставался неподвижным. Тогда он приблизился к самому краю воды и там был встречен своим настоящим отражением, гораздо крупнее и яснее, чем то, что обмануло его. Он пошел вокруг озера. Высоко в темно-голубом небе торчала пустая скала, на которой только что стоял фальшивый король. Дрожь от alfear (непреодолимый страх, нагоняемый эльфами) пробежала у него между лопаток. Он прошептал привычную молитву, перекрестился и решительно направился к перевалу. На верхушке ближнего хребта steinmann (груда камней, наваленная в память восхождения) надел в его честь кепку из красной шерсти. Он продолжал шагать. Но его сердце было концом боли, тыкав-

шимся снизу в горло <…> (149/165–166).

Комический конфуз Гарх контрастирует с внезапной дрожью ужаса, который король испытывает, когда то, что он считал своим отражением, начинает двигаться. Этот ужас, однако, в свою очередь, оттеняет и усиливает радость славного избавления, когда король спускается к западному побережью и получает объяснение отражению, виденному в горах: сорок его сторонников, организованные Одоном, оделись в алое и спровоцировали полицию экстремистов на потешные догонялки по всей территории Зембли — отражение сторонника король и принял за свое собственное. Красная одежда, которая казалась такой предательски заметной и такой пугающей в озерном отражении, сейчас становится источником высочайшей гордости короля, когда он думает о своих героических юных сторонниках и обожателях, изображающих его по всей стране, отражающих его славу, умножающих его образ и воплощающих таким образом мечту нарцисса. Стоит ли удивляться, что Кинбот не может скрыть свое удовлетворение этим эпизодом, который он заключает фразой: «Надеюсь, это примечание доставило читателю удовольствие» (171).

Однако за мажорным аккордом, отмечающим этот момент в памяти Кинбота, можно расслышать и совсем другую тональность. Смотрясь в озеро и видя, как отражение человека в ярко-красной одежде начинает двигаться, король чувствует укол ужаса оттого, что его отражение живет собственной жизнью и сам он, возможно, не более реален, чем оно, словно внутри него есть кто-то, ему самому неизвестный. В этом красном короле, в этой боли, причиненной ему его отражением, достигает своей кульминации главная тема истории побега. В шахматной организации эпизода с туннелем, в шахматной партии дублирующих друг друга Бошана и Кэмпбеля, в том красном короле, которым Чарльз II становится, входя в таинственный туннель, и в том красном короле, чье отражение вдруг начинает жить собственной жизнью, история побега неизбежно вызывает в памяти не только кроличью нору, которой открывается «Алиса в Стране чудес», но особенно ту длинную партию в шахматы, которая идет на протяжении всей «Алисы в Зазеркалье», где Алиса сталкивается с напоминающими Бошана и Кэмпбеля близнецами Траляля и Труляля, с их пугающим Алису предположением, что она всего лишь снится Красному Королю[19]. Встрево-

женная Алиса пытается понять, кто кому снится, но в конце она просыпается совершенно уверенной в том, что как раз Красный Король приснился ей, а не она ему.

Подобно Алисе, другая девушка, Хэйзель Шейд, эта любительница «зеркальных слов», эта дева озера, помогает Кинботу увидеть сон о Красном Короле, помогает попасть в зазеркалье Зембли, где на одно мгновение в горах он неожиданно замечает в озерной воде кого-то, кто одновременно является им самим и другим.

Усмешка короля, который удаляется от сконфуженной Гарх и замирает, видя в озерной глади красную фигуру, себя и не-себя, приобретает новое тревожное звучание. Это напоминает о Хэйзель, бабочке-«красном адмирале», чья мечта создала этот зеркальный мир, деве озера, погрузившейся в свое озеро как раз из-за того, что едва знакомый ей молодой человек ушел, оставив ее одну. В испугавшем короля видении просвечивает та самая лазурь, которая отражается в перечеркнутой красным неоном луже в тот самый момент, когда несостоявшийся ухажер покидает Хэйзель.

Покидая Гарх, Чарльз II, разумеется, не причинит распутной горянке столько боли, сколько

бесчувственность Пита Дина причинила ранимой Хэйзель. Однако на протяжении всего этого эпизода усиливается и другая тема. До того момента, когда король замечает отражение в озерной воде и дрожит от «alfear (непреодолимого страха, нагоняемого эльфами)», не перестают звучать отголоски «Лесного царя». Пробираясь по горам, сам наряженный будто король эльфов, Чарльз II повторяет про себя строки Гёте. На следующее утро, услышав, как отец зовет Гарх, король воображает себе «мальчика-горца с голыми коленками», этакого «смуглого ангела», перед которым ему было бы трудно устоять. Гарх оказывается женщиной, но, когда она усаживается рядом с королем под карликовым сосняком («elfinwood»), присутствие этого дерева сигнализирует о том, что, если бы Гарх оказалась мальчиком, король действительно попытался бы овладеть / завладеть им, как Лесной царь — ребенком из баллады Гёте. И эта тема, похоже, ведет к Хэйзель, ведь когда Шейд воображает своего ребенка в лапах смерти, он тоже поминает Лесного царя.

Для короля (и Кинбота) история побега через горы завершается триумфом, так как появление по всей Зембле множества красных королей не только спасает его, но также обнаруживает,

сколько молодых героев готовы послужить ему, став его отражением и превратив его образ из чего-то крайне уязвимого и абсурдного в воплощение романтической героики. Тем не менее болезненный приступ ужаса при виде отражения в озере, резко обрывающий насмешки над Гарх, — самый жуткий эпизод земблянской саги, — соотносит разрушительную озабоченность самими собой Пита Дина и Короля (или Кинбота) как педофила.

С одной стороны, воображая эпизод с Красным Королем, Хэйзель подсказывает Кинботу образ его славы: побег из темницы одиночества, торжество над безразличием окружающих. С другой стороны, она позволяет тени реальных мук потревожить его самообман, которому еще предстоит развернуться в полную силу, — тени всех *ее* мук от невозможности насладиться роскошью самолюбования или тени тех мук, которые способны причинить подобные Кинботу или Питу Дину эгоисты, не видящие никого, кроме себя, в зеркале собственного эгоизма.

Диза

Карл Ксаверий Земблянский без угрызений совести игнорирует Флёр де Файлер и без сожалений оставляет Гарх сидящей на земле с обнаженной грудью. В Зембле, однако, есть еще одна из отвергнутых им женщин, чье преследование глубоко тревожит его, пусть только и в сновидениях. От Дизы он отстраняется так же, как от Флёр или Гарх, сознавая, однако, что причиняет ей не просто мимолетную боль. Безнадежно преданная ему, Диза живет в непрерывных страданиях, поскольку она не в состоянии ни забыть о короле, ни вызвать у него малейшего проблеска любви.

Кинбот вводит Дизу в повествование в последнем из обширных примечаний, посвященных Чарльзу II. Совершив побег, король навещает ее на вилле «Диза» на Лазурном берегу. «Высокий, остриженный бородатый господин с букетом орхидей Disa uniflora, издали наблюдавший за ней, вошел к ней сквозь гирлянды теней. Она подняла глаза — и, конечно, никакие темные очки и никакой грим не могли ни на мгновение ее обмануть» (433–434/239). Путешествующий инкогнито, король «входит» («advanced») сквозь «гирлянды

теней» («garlands of shade») — явное эхо двустишия из «Девы озера», в котором король является главной героине под видом простого охотника («“A stranger I,” the Huntsman said, / Advancing from the hazel shade»), и одновременно отсылка как к первому упоминанию Хэйзель в «Бледном огне» («У меня там была любимая молодая кария / С крупными темно-нефритовыми листьями и черным, щуплым, / Источенным бороздками стволом. Закатное солнце / Бронзировало черную кору, по которой, как развившиеся / Гирлянды, спадали тени ветвей. <…> / Белые бабочки становятся бледно-лиловыми, когда / Пролетают в ее тени, где как будто тихо покачивается / Призрак качелей моей маленькой дочери»), так и к ее последнему кружению в обличии бабочки Vanessa atalanta, которое едва ли не напоминает образ лаврового венка («в следующее мгновение мы увидели, как она резвится в упоении беззаботной быстроты вокруг лаврового куста <…>. Затем прилив тени дошел до лавров, и великолепное бархатно-пламенное создание растворилось в нем», 993–995/333).

Складывается впечатление, что душераздирающее описание Дизы подразумевает Хэйзель. На гербе Дизы нарисована бабочка Vanessa atalanta.

Сама Диза названа по имени бабочки Erebia disa (*англ.* Arctic Ringlet), обитающей в Европе в северной Норвегии, Швеции и Финляндии, то есть, насколько мы можем предположить, как раз там, где находится Зембля[20]. Имя королевы, Disa, перекликается с названием адского города Дит (*ит.* Dis) из «Божественной комедии». Диза носит титул «герцогини Больстонской, из Великой Боли и Стона» («Duchess of Great Payn and Mone»), что звучит отголоском описания невыносимых телесных страданий Хэйзель:

> *351 Она улыбалась очень редко, и только*
>
> *В знак боли [pain]. Она с ожесточением*
>
> *Критиковала наши планы, и, без выражения*
>
> *В глазах, сидела на несделанной постели,*
>
> *Расставив опухшие ноги, чесала голову*
>
> *Псориазными пальцами и стонала [moan],*
>
> *Монотонно бормоча жуткие слова (курсив мой. – Б. Б.).*

Отдавая дань имени Дизы, король дарит ей

«цветок богов» (*англ.* Flower of the Gods), Disa uniflora, роскошный красный цветок, считающийся, пожалуй, самым красивым из всех орхидей, — своего рода превращение «красного адмирала» из насекомого в растение, перенос его из одно царства природы в другое.

Все это добавляет совершенно неожиданную модуляцию в самую таинственно-волнующую мелодию Комментария. Говоря о красоте Дизы, Кинбот ссылается на описание Сибиллы в «Бледном огне»:

> В то время, когда писался этот поэтический портрет, модель была в два раза старше королевы Дизы. Я хочу избежать вульгарности, касаясь этих деликатных предметов. Но остается тот факт, что шестидесятилетний Шейд придает здесь хорошо сохранившейся сверстнице тот эфирный и вечный облик, который она сохранила или должна была сохранить в его добром, благородном сердце. Любопытно тут то, что Диза в тридцать лет, когда я видел ее в последний раз в сентябре 1958 года, странным образом походила – конечно, не на ту г-жу Шейд, которую

> я знал, а на идеализированный и стилизованный портрет, написанный поэтом в этих строках «Бледного огня». В действительности он был идеализирован и стилизован, лишь поскольку относился к старшей из двух женщин; в отношении королевы Дизы, какой она была в этот день на голубой террасе, он представлял собой прямое, неретушированное подобие. Верю, что читатель оценит странность этого, ибо если он не оценит ее, то нет смысла в писании стихов, или примечаний к стихам, или вообще чего бы то ни было (433–434/239–240).

Если мы помним, что, став бабочкой Vanessa atalanta, «красным адмиралом», Хэйзель потеряла роковое внешнее сходство со своим отцом и каким-то образом стала похожа на мать, это сверхъестественное сходство Дизы и Сибиллы становится еще более сверхъестественным.

Сходство Дизы и Сибиллы наделяет нас ключом ко всему повествованию о Зембле, этой «Semblerland, т. е. стране отражений или “схожих”» (894/304). Джон Шейд находит два доступных ему пути побега от конечности смертной

жизни, уподобляемой им клетке или запертому улью: выход за пределы самого себя посредством своего искусства и тот выход, который он обретает в своей любви к Сибилле, в разделении своего существования с другим человеком. Эти двое связаны самыми сокровенными нитями: «И все время, и все время, любовь моя (начинает Шейд стихотворный отрывок, написанный им в последний день жизни), / Ты тоже здесь, под словом, поверх / Слога» (строки 949–951). Каждую написанную им строку, за трагичным исключением этой и тех немногих строк, которые следуют ниже, Шейд читает Сибилле вечером того дня, когда ему удается завершить очередной фрагмент.

Подобно Шейду, Кинбот тоже испытывает властную необходимость вырваться за пределы собственного «я». И тоже находит два пути для достижения этой цели: маниакальное самоутверждение, которое, естественно, только отвращает от него других людей и тем самым подчеркивает его изоляцию, и стремительная смена сексуальных партнеров. Эти два способа сходятся в его жалкой попытке обессмертить себя посредством искусства, навязывая Шейду свою историю и находя удовлетворение в «лучезарный дружбе» с соседом, за которым Кинбот ухаживает словно

«тощий осторожный любовник».

Шейд, разумеется, не в состоянии ни ответить взаимностью на чувства Кинбота, ни согласиться на то, чтобы увековечить его историю в своих стихах. Однако в земблянской части повествования сама Диза указывает «бедному королю, бедному Кинботу» еще один путь. Ее любовь помещает Чарльза II в центр ее собственного существования куда более естественным и человечным способом, чем тот, которого требует Кинбот в своей жажде всемирного признания. Диза — первый человек, с которым король делится рассказом о своем побеге, и она готова слушать его дальше. Но точно так же, как Шейд не в состоянии ответить взаимностью Кинботу, король не в состоянии ни почувствовать, ни подделать страсть к Дизе — он способен только изменять ей с чередой любовников, которых она находит в основном отвратительными.

Рассказывая предысторию встречи короля с Дизой, Кинбот объясняет, как необходимость произвести на свет наследника престола заставила его жениться на Дизе, но «передние черты ее несчастного пола фатально его отталкивали»:

> [Диза] узнала все, относящееся к нашим

мужественным земблянским обычаям, и стала скрывать свое наивное горе под великолепной маской саркастической искушенности. Он поздравил ее с занятием такой позиции и торжественно поклялся, что отказался, или по крайней мере откажется, от привычек своей молодости, но всюду на его пути стояли навытяжку мощные соблазны. Он поддавался им время от времени, потом через день, потом по несколько раз в день – в особенности во время здоровенного режима Харфара, барона Шальксбора, феноменально наделенного, брутального молодца (чья фамилия – «ферма плута» – происходит, вероятнее всего, от «Шекспира»). Кюрди Буфф (Curdy Buff) – как прозвали Харфара его поклонники – располагал огромным штатом акробатов и наездников без седла, и ситуация перешла все допустимые границы, так что Диза, неожиданно вернувшись из поездки в Швецию, застала дворец превращенным в цирк. Он опять обещал, опять пал и, несмотря на крайнюю осторожность, был опять изобличен. В конце концов она удалилась на

> Ривьеру, предоставив ему забавляться с кучей сладкоголосых протеже в итонских воротничках, привезенных из Англии (433–434/241–242).

Прозвище «Curdy Buff» происходит от французского cœur de bœuf[21], «бычье сердце», наглядно намекая на то, в каком именно отношении Харфар был «феноменально наделен». Мотив красного — в противовес зеленому цвету гетеросексуальной любви Ирис Ахт и Тургуса Третьего, или Джеральда Эмеральда (Изумрудова), падкого до «упругих прелестей какой-нибудь грудастой студентки» (1000/342), или отношений Шейдов на их «квадрате зелени» — достигает в этом эпизоде пика отвратительности. Красный цвет и гомосексуальность связываются с Шекспиром и «Тимоном Афинским», когда Чарльз II, идя по следам своего детского приключения с Олегом, прихватывает томик «Timon Afinsken» и, сам того не зная, наряжается во все красное, прежде чем выйти через зеленую дверь в Королевском театре, а оттуда в Кориоланов переулок и Тимонову аллею. Здесь сочетание красного цвета и Шекспира порождает омерзительную для Дизы комбинацию — «Кюрди Буффа» из «Шальксбора». «Тимон»

вновь и вновь ассоциируется с теми, с кем король изменял Дизе — «с Фринией с колючим подбородком, хорошенькой Тимандрой с бревном под передником» (433–434/244)[22], а вызывающий у нее неприятие «цирк» декадентов кажется еще более извращенным отзвуком «игрушечного цирка <…> коричневых мальчиков-акробатов с ягодицами в блестках» (130/143), на поиски которого отправился юный принц Чарльз, чтобы развлечь Олега, а в результате обнаружил вход в туннель. Судя по всему, в этом эпизоде красный цвет наконец открыто связывается с педофилией, невоздержанностью, упадничеством.

Даже зная, что находится в центре жизни Дизы, король не в состоянии ответить ей взаимностью. Кинбот, правда, сообщает, что, несмотря на полное безразличие к Дизе наяву, король испытывает острую тоску, когда она является ему во сне:

> Его сны о ней были все более частыми и щемящими, куда более, чем это могло соответствовать его поверхностному чувству к ней. Эти сны случались, когда он меньше всего о ней думал; никак не связанные с ней тревоги принимали в его подсознательном мире ее образ, как

битва или реформа становится в детской сказке чудо-птицей. Эти душераздирающие сны превращали серую прозу его чувства к ней в сильную и странную поэзию, постепенно утихающие волны которой вспыхивали и тревожили его в продолжение всего дня, воскрешая боль и яркость – потом только боль, потом только мгновенный отблеск боли, – но никак не изменяя его позиции в отношении настоящей Дизы.

Ее образ, вновь и вновь появлявшийся в его снах, то опасливо поднимающейся с далекого дивана, идущей на поиски посыльного, который, как говорили, только что прошел сквозь портьеры, принимал во внимание изменения моды; но Диза в платье, в котором он видел ее в лето взрыва на стеклянном заводе, или в прошлое воскресенье, или в любом другом вестибюле времени, навсегда осталась такой, какой была в тот день, когда он впервые сказал ей, что не любит ее (433–434/242–243).

Терзающие его сны представляют собой мучи-

тельные вариации на тему постоянного отрицания им того, что он не любит Дизу. «Снившаяся ему любовь к ней превышала по эмоциональному тону духовной страсти и глубине все то, что он испытывал в часы существования на поверхности. Эта любовь была как непрестанное ломание рук, как блуждания души по бесконечному лабиринту безнадежности и раскаяния» (199–200/243). В своих снах король сознает близость другого человеческого существа так, как не может сознавать Кинбот: он осознает тревогу Дизы и *ее* покинутость, *ее* горе, вызванное его бесконечными изменами, *ее* высокое бескорыстие, позволяющее ей возвыситься над своей болью, чтобы прийти на помощь нуждающимся.

Совершенствуя в сознании Кинбота образ Зембли, дух Хэйзель, по всей видимости, предлагает ему способ побега от холода его одиночества и отчаяния, утешительную фантазию о триумфе, достигающем зенита нарциссизма в мысли о героических молодых «любителях моды», изображающих дорогого их сердцам красного беглеца по всей стране. В то же самое время она являет ему сперва сновидческую тень его вины и заставляет содрогнуться от «alfear» при взгляде на озеро, а позднее — и вторую сновидческую тень,

куда более многообещающий путь из тюрьмы его «я», путь, которым Кинбот не в состоянии воспользоваться в мире своей фантазии — только во сне, путь, олицетворенный Дизой, которая кажется идеализированной версией самой Хэйзель и неотвязно напоминает Сибиллу, Хэйзель, которая наделена твердой и бесстрашной способностью принять свое положение отверженной женщины.

Прочь из сновидения

И все-таки сон, который Хэйзель внушает Кинботу, остается только сном, видением безумца, уходом от реальности. Видение побега Чарльза II из-под стражи после его низложения может показаться решением проблемы одиночества Кинбота и его чувства вытесненности из центра, находиться в котором он так отчаянно жаждет, но, каким бы возвышенным это видение ни было, оно не может питать Кинбота бесконечно. Действительно, поведав Шейду свои земблянские фантазии и сохранив их для вечности в примечаниях к поэме, Кинбот как будто бы исчерпал и Земблю, и себя самого: доведя до конца Комментарий и Указатель, он поймет, что все

так же одинок, все еще жив и томится в силках реальности.

Сама Зембля как будто бы намекает на то, каким будет его следующий ход. Центральный эпизод земблянского повествования, путь, ведущий короля на свободу, — это туннель. Эпизод в туннеле полон настойчивых отголосков подземного мира: и в словах о «тусклом свете» — «Олеговом духе, призраке свободы», — перекликающихся с огоньком из «Зачарованного амбара», и в таких деталях, как встреча короля, минующего на своем пути подземелье музея, с «безголовой статуей Меркурия, проводника душ в преисподнюю» (130/154–155), то есть в город Дит.

Как мы уже не раз видели, шахматная образность пронизывает эпизод с побегом по туннелю, — король даже сравнивает его с «тем, что составитель шахматных задач мог бы назвать “выжидательной-задачей-с-королем-в-углу”, типа solus rex» (130/137). Число 1888, многозначительно подчеркнутое в этом эпизоде, содержит в себе нумерацию горизонталей шахматной доски от 1 до 8 и ее размер — 8 на 8 клеток. Ключом к задаче, стоящей перед королем, оказывается чулан, над которым висит портрет Ирис Ахт, — по начинающемуся в чулане туннелю Тургус Тре-

тий когда-то добирался из этой угловой комнаты квадратного дворца до артистической уборной Ирис. В шахматной терминологии ключевой ход задачи — ход короля из угловой клетки h8 на клетку «*I*ris *Acht*» («acht» по-немецки «восемь»), на i8, то есть уже за пределы доски[24].

Безумная вера в то, что он на самом деле Карл Возлюбленный, дает Кинботу лишь временное убежище. Ему удастся вырваться из одиночного заключения своего «я», из-за тюремной решетки индивидуальности[25] и обрести покой, только когда он умрет, когда сделает ход за пределы доски, войдет в «зеленую комнату» в конце туннеля; когда он, как Ирис Ахт, «по официальной версии», покончит с собой, даже если неофициально он и погибнет от руки Тени, другого, «более крупного, более почтенного, более умелого Градуса».

Рассказывая историю «Зачарованного амбара», так часто перекликающуюся с историей о туннеле, Кинбот говорит: «В сказках всегда бывает “три ночи”, и в этой грустной сказке также была третья ночь» (347/221). Король дважды приближается к двери Ирис Ахт — мальчиком, который отшатывается от этой двери и возвращается к своим любовным играм с Олегом, и королем-беглецом, которому предстоит найти отдохновение

в нарциссистской фантазии. Но некоторые приметы указывают на то, что в третий раз он откроет эту дверь, что он покончит с собой, как Ирис Ахт, якобы совершившая самоубийство в своей артистической уборной, — хотя и будет надеяться, что посвященные разберутся, что его смерть, как и смерть Ирис Ахт, была убийством, совершенным Тенями.

Ирис Ахт, от чьей двери отшатывается юный принц и через чью дверь он проходит в своем сновидческом побеге, — актриса и, согласно «официальной» версии, самоубийца. Само ее имя — Iris Acht — перекликается с английским глаголом «to act» (играть, лицедействовать), и, бредя по туннелю, король проходит под «тремя поперечными улицами: *А*кадемическим бульваром, Кориолановым (*C*oriolanus) переулком и *Т*имоновой аллеей» (130/146), словно составляя из первых букв названий этих улиц тот же глагол, в то время как 1888 шагов по туннелю ведут к «зеленой комнате» актрисы, где та свела счеты с жизнью в 1888 году. Мы почти не видим Хэйзель в ее короткой жизни, но знаем, что она «лицедействовала» — на сцене («моя кроткая девочка изображала Мать-Время») в ходе «триптиха или трехактной пьесы», встроенной Шейдом в

«Бледный огонь», и как одно из действующих лиц драматического этюда «Зачарованный амбар», — а также что она тоже покончила жизнь самоубийством.

В отличие от Ирис Ахт, Хэйзель не была любима королем, она так и не узнала «зеленой комнаты» страстных свиданий. Подобно Кинботу, она была вынуждена оказаться лицом к лицу с реальностью одиночества и отчаяния. Хэйзель, с той стороны, словно бы посылает Кинботу образ возможности воплощения, «тусклый свет» «Олегова духа», «призрак свободы», свободы от западни одиночества — образ, на деле оказывающийся лишь безумным миражом. Но когда Кинбот еще раз пройдет этим темным туннелем до «зеленой комнаты», где Ирис Ахт якобы свела счеты с жизнью, когда он покончит с собой, ему, возможно, предстоит встретить Хэйзель — его собственную Ирис Ахт, его ключевой ход, ярко-красную Дизу или бабочку «алую восхитительную», порхающего навстречу ему — Красному Королю.

Каденус и Ванесса

Это может показаться странной перспективой для такого закоренелого женоненавистника, как

Кинбот, но смерть в «Бледном огне», как правило, чревата удивительными сюрпризами. Впервые бабочка Vanessa atalanta появляется в Комментарии с таким пояснением:

> Это *так* типично для сердца ученого, в поисках ласкательного имени, навалить в одну кучу бабочковый род и орфическое божество поверх неизбежного упоминания *Ван*хомриг, *Эс*тер! В связи с этим в моей памяти застряли две строки из стихотворения Свифта (которого в здешней глуши мне не достать):
>
> *Как вдруг, Ванесса во цвету*
> *вошла, звездою Аталанты*
>
> Что касается бабочки Ванессы, то она появится вновь в строках 993–995 (к коим см. примечание). <…>
>
> Я замечаю душок Свифта в некоторых моих примечаниях. Я тоже врожденный меланхолик, беспокойный, раздражительный и подозрительный человек, хотя у меня и бывают минуты легкомыслия и

fou rire[39] (270/199–200).

Во вступительном предложении этого примечания Кинбот щеголяет своей ученостью, хотя Второе издание Уэбстеровского словаря предоставляет в наше распоряжение всю необходимую информацию, поясняя, что имя Vanessa (в качестве наименования бабочки) происходит от «Фанета, мистического божества орфической системы верований», и во втором значении (в качестве личного имени) от «*Ван*омри + *Есса,* варианта имени *Эстер,* изобретенного Джонатаном Свифтом. Свифт дает это имя Эстер Ваномри, девушке, чье предложение вступить с ним в брак является главной темой поэмы “Каденус и Ванесса”» (курсив источника)[26]. Выступая из-за фигуры Кинбота, Набоков, как мы сейчас понимаем, подразумевает большее: бабочка, наименование которой происходит от названия древнегреческого мистического культа, основанного, согласно преданию, самим путешественником в царство мертвых Орфеем. Добродетелью и аскетизмом последователи этого культа «могли обрести бессмертие» и «получить правила поведения души

[39] Примечания: 39
Неудержимый (дословно «сумасшедший», «дурацкий») смех *(фр.).*

в загробном мире» (см. «Орфические мистерии», Второе издание Уэбстеровского словаря английского языка).

Итак, Джонатан Свифт называет Ванессой Эстер («Эсси») Ванхомриг (Esther — «Essy» — Vanhomrigh (Ваномри), 1688–1723) в поэме «Каденус и Ванесса» («Cadenus and Vanessa», написана около 1713 года, издана в 1726 году), откуда Кинбот и заимствует свою цитату[27]. «Cadenus» — простая анаграмма латинского «decanus», декан, настоятель (*англ.* dean), каковым был Свифт — настоятель собора Св. Патрика в Дублине. В поэме Свифт воспевает наименее вероятную любовную связь — между девушкой и ее пожилым наставником, то есть самим Свифтом, готовым, нисколько не смущаясь своего возраста и сана, подчиниться страсти к любой женщине, включая кого-нибудь вроде юной Ванессы, которая проявляет к нему, как ни странно, горячий интерес и отвечает взаимностью.

Шейд называет имя молодого человека, отвергнувшего Хэйзель, — Пит Дин (Pete Dean). Превратившись в бабочку Vanessa atalanta, Хэйзель встречает другого «Дина», который отвергает женщин, который отождествляет себя с деканом Свифтом, который любит «оборачивать слова» и их части, подобно ей и самому Свифту (колесо

— оселок, decanus — Cadenus, *Es*ther *Van*homrigh — Vanessa)[28]. Отвергнутая всеми мужчинами и обреченная на невыносимые страдания из-за своей непривлекательности, Хэйзель Шейд преображена как внешне — что бы это теперь ни значило, — так и внутренне. Хэйзель сочувствует безрадостному существованию соседа и поклонника ее отца, сочувствует человеку, который не в состоянии испытать интерес *ни к одной* женщине, красивой или нет. Она внушает ему возвышенное видение побега от реальности, в котором отражается — пусть в духе комической экзотики, но местами с ясно уловимыми отголосками неизбывной тоски — ее собственное признание самой себя как отвергнутой женщины, и одновременно, в снах о Дизе, одаривает его видением человеческих отношений, построенных на верности, отношений, способных вырваться из темницы собственного «я».

Роль, сыгранная Хэйзель в жизни Кинбота, заставляет предположить, что после того, как он поддается искушению самоубийства, после того, как он, иносказательно, отправляется в свое третье путешествие по туннелю к артистической уборной Ирис Ахт, Хэйзель и Кинбота может связать весьма своеобразная дружба — дружба

женщины, которая свела счеты с жизнью из-за того, что почувствовала себя вытесненной из мира, и мужчины, которому эта женщина внушила яркую фантазию о себе самом, стоящем в центре *своего собственного* мира, где он и пребывал, пока неумолимая реальность не вынудила его искать убежища в смерти. Кинбот может обнаружить, что даже если сам Шейд и не был в состоянии проявить интерес к его персоне, это сделает Хэйзель, та, чья жизнь, подобно жизни Кинбота, была одинокой, трудной, несчастливой; та, которая благодаря своему потустороннему влиянию позволила ему прожить немного дольше — пока он воображал себя центром своего мира, являясь при этом центром ее реальности. И когда он это обнаружит, все полностью изменится.

11. *«Бледный огонь»: начала и концы*

Доказательства, скрытые Набоковым в «Бледном огне», указывают, что дух Хэйзель неким образом вдохновляет Кинбота на идею Зембли, потому что она чувствует эмоциональное родство с ним, хочет дать ему воображаемое утешение в его тоске и одиночестве, а еще потому, что Зембля дает ей шанс одновременно выразить свой опыт отвергнутой женщины и иронизировать над этим опытом. Ее скрытая роль неожиданно проясняет своеобразную соотнесенность унижений, перенесенных ею в Нью-Уае, и воображаемых земблянских триумфов Кинбота, соотнесенность, которую мы хоть и чувствуем на протяжении всего романа, но полностью не осознаем. Соотнесенность эта, однако, все-таки не способна объяснить наиболее отчетливые переклички между поэмой и Комментарием, которые тревожат нас с самых ранних моментов знакомства с романом «Бледный огонь».

Тем не менее нам под силу найти подступы к объяснению, по крайней мере, в самом глубоком из мотивов, которыми руководствуется Хэйзель. Оживляя воображение Кинбота видением Зем-

бли, в которой ему отведена настолько блестящая роль, что он чувствует необходимость навязать Шейду историю своих «великолепных злоключений», чтобы тот обессмертил ее в стихах, Хэйзель получает возможность не только установить косвенную связь со своим отцом, но и вдохновить его на создание великой поэмы, которая, как она понимает, есть фрагмент чернового наброска судьбы.

В своем творчестве Набоков не просто исследовал вероятность загробной жизни, но и возможность общения между мертвыми и живыми. Снова и снова в таких его произведениях, как «Защита Лужина», «Дар», «Ultima Thule», «Сестры Вэйн», «Ада» и «Прозрачные вещи» («Сквозняк из прошлого»), он предполагает, что умершие действительно могут сообщаться с нами, хотя по эту сторону смерти — вне зависимости от того, насколько внимательно и творчески мы исследуем наш мир, — мы никогда не найдем неопровержимого тому подтверждения. И все-таки Набоков намекает на то, что само наше выражение неспособности различить потусторонние сигналы может быть признаком их существования или по меньшей мере доказательством существования невообразимого разрыва между условиями

существования за пределами смерти и нашими. Умершая Хэйзель Шейд — причем со временем становится ясно, что действует она не в полном одиночестве, — как будто бы снабжает своего отца материалом для поэмы, которая сводит воедино ее смерть и его жизнь, равно как и занимавшее его на протяжении всей жизни исследование тайны смерти. Несмотря на всю свою уверенность в том, что он окружен некими силами, играющими «в игру миров», Шейд не в состоянии обнаружить какого-либо знака, тайно оставленного его дочерью как в тексте поэмы, так и в текстуре его жизни.

Кто дал вам вашу тему?

За несколько минут до гибели Шейд признается Кинботу, что почти закончил свою поэму: «Остается разрешить несколько пустяков, и (вдруг ударив кулаком по столу) вот я и одолел это, черт побери». Кинбот отвечает приглашением выпить вина у него дома и обещает поэту еще одно угощение, если Шейд согласится показать ему законченную работу:

«<…> я обещаю открыть вам, *почему* я

дал вам, или, скорее, *кто* дал вам вашу тему».

«Какую тему?» – спросил Шейд рассеянно, опираясь на мою руку и постепенно вновь обретая контроль над онемелой ногой.

«Нашу синюю беспросветную Земблю, и Стейнманна в красном колпаке, и моторную лодку в приморской пещере, и…» (991/331).

Шейд уклоняется от темы Зембли, но соглашается выпить вина, в то время как Кинбот услужливо освобождает его от конверта с рукописью поэмы. Описывая этот драгоценный момент, Кинбот размышляет о чуде художественного слова:

Торжественно я взвесил в руке то, что нес слева под мышкой, и на мгновение почувствовал, что обогатился неописуемым изумлением, как если бы мне сообщили, что светляки подают зашифрованные сигналы от имени заблудших духов или что летучая мышь пишет поддающуюся прочтению повесть о пытках в ушибленном и зашельмованном небе (991/332).

Мы знаем, насколько Кинбот обманывается в своей уверенности в том, что он дал Шейду тему, но само то, что некие «светляки», некие «заблудшие духи» вдохновили создание сжимаемой им рукописи *посредством* поведанных Шейду земблянских фантазий, оказывается, при всей кажущейся маловероятности, таинственной правдой.

По мере того как образ Зембли формируется в сознании Кинбота, он оказывает на Шейда все большее и большее давление:

> К концу мая я мог различить очертания некоторых моих образов в той форме, которую придал бы им его гений; к середине июня я наконец почувствовал уверенность, что он воссоздает в поэме ослепительную Земблю, горевшую в моем мозгу. Я завораживал его, я пропитывал его моим видением, навязывал ему с бесшабашной щедростью пьяницы все то, что сам не мог передать в стихах. <…> В моем карманном дневничке имеются беглые записи такого содержания: «Присоветовал ему героический метр»; «пересказал еще раз побег»; «предложил

располагать тихой комнатой в моем доме»; «обсудил возможность записывать мой голос для его нужд» и, наконец, под датой 3 июля: «Поэма начата!» (42/92).

В июне 1959 года Кинбот особенно активен в своих попытках:

> Во время наших закатных блужданий, которых было так много, по крайней мере девять (согласно моим записям), в июне, но которые свелись к двум за первые три недели июля (им предстоит возобновиться в Ином мире!), у моего друга была довольно кокетливая манера указывать концом своей трости на различные любопытные натуральные предметы. <…> Посредством остроумных экскурсов в область естественной истории Шейд упорно ускользал от меня [6 июля] – меня, одолеваемого истерическим, сильнейшим, безудержным любопытством узнать, какую именно часть приключений земблянского короля он закончил в течение последних четырех или пяти дней. Гордость, мой обычный недостаток, помешала мне нажать на него прямы-

ми вопросами, но я все возвращался к моим старым темам – побегу из дворца, приключениям в горах – с тем, чтобы добиться от него какого-нибудь признания (238/196; в квадратных скобках добавлена дата).

Все это примечание, как и обыкновение Шейда указывать на объекты окружающего мира тростью тетушки Мод, находятся в тесной связи с примечанием о «Зачарованном амбаре», с тем, что можно выделить в комплекс Поль Хентцнер — Дальвичское шоссе — «Тут папа писает» — «пада ата <…> улок», который указывает на разные уровни вдохновения для Шейда как в реальном мире, так и за его гранью.

Раз за разом Кинбот делает акцент на теме побега, прежде всего — побега через туннель. Он готовит детальный план онхавского дворца «в июне, когда рассказывал ему о событиях, вкратце упомянутых в моих комментариях (см., например, примечания к строке 130)» (71/123). «Пересказал еще раз побег», — записывает в своем дневнике Кинбот, и далее, 3 июля: «Поэма начата!» Почему Набоков считает необходимым подчеркнуть это давление Кинбота на Шейда в

мае–июне, и в особенности то, как Кинбот побуждает Шейда вообразить побег через туннель, а потом — трудиться над поэмой не покладая рук на протяжении трех июльских недель до самой его гибели?

Бледный <…> огонь

Первый пространный фрагмент повествования о Зембле — первый как хронологически, так и в порядке чтения — встречается в примечании к слову «родители». В поэме, разумеется, под этим словом подразумеваются родители Шейда:

> *71 Я был дитя, когда умерли мои родители.*
>
> *Оба были орнитологи. Я так часто*
>
> *Пытался их вообразить, что ныне*
>
> *У меня тысяча родителей. Как грустно они*
>
> *Тают в собственных добродетелях и удаляются <…>*

В примечании к этим строкам Кинбот сообщает несколько скудных подробностей о родителях Шейда, которые, скорее всего, почерпнуты из

некролога, написанного профессором Хёрли, поскольку, хотя Шейд и жил в доме своих родителей, его сосед ими никогда не интересовался. Но зато Кинбот-комментатор спешит как можно скорее перейти к родителям принца Чарльза, будущего Чарльза II.

Читая абзац, в котором Кинбот описывает ту ночь, когда король узнал о скоропостижной смерти своей матери королевы Бленды, надо помнить о том, какое «неописуемое изумление» испытывает Кинбот при виде рукописи «Бледного огня»: «<…> как если бы мне сообщили, что светляки подают зашифрованные сигналы от имени заблудших духов». Прежде чем процитировать соответствующий отрывок, мне хотелось бы заручиться вашей сосредоточенностью. Я хочу выудить из этого отрывка нечто скрытое в его глубине, но не будем забывать и о набоковском мастерстве отделки поверхности, его способности вызывать в памяти воображаемый опыт. Перед нами первая сцена, действие которой происходит в Зембле, первые мгновения времени, прожитого Земблей; зримость, непредсказуемость и красота деталей этой сцены позволяют Зембле обрести реальность в нашем сознании, несмотря на всю нашу убежденность в том, что

это фантазия Кинбота, несмотря на то, до какой степени его личный миф о побеге основан на множестве подобных полетов воображения. Карл Ксаверий только что вернулся с ночного бала, «в данном случае формально гетеросексуального сборища, весьма освежительного после предшествовавших ему забав» (71/120):

> Около четырех утра, когда солнце осветило древесные верхушки и розовый конус Фальк-горы, король остановил свой мощный автомобиль у одного из дворцовых въездов. Воздух был так нежен, свет так поэтичен, что он и трое сопровождавших его друзей решили пройти пешком через липовую рощу остаток пути до Павлиньего павильона <…>. Какое-то странное чувство охватило всех четверых, пока они стояли под молодыми липами среди трафаретного ландшафта эскарпа и контрэскарпа, подкрепленных тенью и противоположной тенью. Отар, приятный и культурный молодой аристократ с огромным носом и редкими волосами, был с двумя любовницами, восемнадцатилетней Фифальдой (на

которой он впоследствии женился) и семнадцатилетней Флёр (которую мы встретим в двух других примечаниях), дочерьми графини де Файлер, любимой фрейлины королевы. Поневоле задерживаешься на этой картине, как бывает, когда остановишься в удобном пункте времени и задним числом знаешь, что через минуту жизнь подвергнется полной перемене. Итак, там был Отар, озадаченно глядевший на дальние окна покоев королевы, и две девушки рядом, тонконогие, в переливчатых шалях, с порозовевшими кошачьими носиками, с зелеными сонными глазами, в сережках, ловивших и терявших солнечные отблески. Кругом были какие-то люди <…>. Крестьянка с небольшим пирогом, который сама испекла, без сомнения мать караульного, который еще не пришел сменить небритого темноволосого молодого nattdett (дитя ночи) в его скучной караульной будке, сидела на отроге горы, наблюдая с женским самозабвением за подобными светлякам свечами, переходившими из окна в окно <…>. Внезапно по

> крутой тропинке меж сиреневых кустов – кратчайшим путем от покоев королевы – бегом спустилась графиня, <…> и выложила новость (71/121–122).

Следует отметить, что «светляков» в английском оригинале Набоков называет «luciola» (от итальянского «lucciola»), синонимом английских «firefly» и «glow-worm».

В атмосфере фрагмента уже можно уловить что-то потустороннее — две страницы спустя Кинбот поведает нам, что Чарльз II испытывал «болезненный физический страх» перед призраком королевы Бленды. Стоит обратить внимание и на едва уловимый отголосок названия поэмы Шейда и ее шекспировского источника в сережках, «ловивших и терявших солнечные отблески» («earrings <…> catching and losing the fire of the sun»). Начиная с первой публикации романа читатели снова и снова открывают любопытную перекличку между названием «Бледный огонь» и «Гамлетом», пьесой, которую Набоков считал «возможно величайшим чудом мировой литературы»[1], — как если бы «Тимон Афинский» не был единственным источником этого названия[2]. Никто не мог сказать, однако, была ли эта

перекличка случайной или намеренной. Сейчас у нас есть доказательства того, что это результат изощренного замысла. Тень короля Гамлета, обращаясь к сыну, восклицает (выделим интересующие нас слова курсивом):

> *Fare thee well at once!*
> *The glow-worm shows the matin to be near,*
> *And 'gins to pale his uneffectual fire.*
> *Adieu, adieu, adieu! remember me. (I, 5)*
> *А сейчас – прощай!*
> *Светляк показывает, что утро близко,*
> *Заставляя бледнеть свой бесплодный огонь.*
> *Прощай, прощай, прощай! Помни меня.*

Призрачная атмосфера первой земблянской сцены, в которой принц некоей северной страны получает известие о смерти одного из своих родителей, час, предшествующий наступлению утра, «ловля и потеря солнечных отблесков», светляки — все эти детали не просто указывают на «Гамлета», на слова мертвого отца, обращенные к сыну, а сообщают, что в упоминании Кинботом «светляков, подающих зашифрованные сигналы от имени заблудших духов», мы имеем дело не

только с художественным сравнением, а непонятым сигналом.

Король Альфин Туманный (Alfin the Vague) умер, когда Чарльзу было только три года, и в этом же возрасте потерял отца Шейд. Альфин был снедаем страстью к «механическим аппаратам» («passion for mechanical things»), и «совершенно особый моноплан “Бленда-IV”» оказывается для него «роковым»[40] (71/119), когда король врезается на нем в стену. Как отмечает в своем некрологе профессор Хёрли, «главной страстью» отца Шейда была орнитология, «в его честь была названа птица — Bombycilla Shadei (нужно, разумеется, shadei)» (71/115). Особого внимания заслуживает мастерство, с каким Набоков сообщает нам важную информацию фрагментарно. Подавляющее большинство читателей не сможет связать латинское родовое название птицы со свиристелевыми, а педантичная придирка Кинбота к заглавной букве отвлекает наше внимание, уменьшая визуальное сходство названия с фамилией Shade. За десять строк до конца англоязычного Указателя имен Набоков предлагает внимательному читателю необходимую подсказку: «СВИРИСТЕЛЬ, птица из

[40] Примечания: 40

В переводе теряется важная деталь оригинала, где моноплан назван «his bird of doom», «его роковой птицей». — *Прим. перев.*

рода Bombycilla, 1–4, 131, 1000; Bombycilla shadei, 71; интересная ассоциация, понятая с опозданием». Если мы соотнесем птицу Bombycilla shadei с поэмой, то поймем, что хотя Шейд, подобно Чарльзу II, мог бы называть своего отца «Туманным» («the Vague»), он тем не менее думает именно о нем, о своем начале, когда в первой строке поэмы говорит: «Я был тенью свиристеля, убитого…» Шейд имеет в виду как пустоту, бывшую до него, так и пустоту, которая будет после[3].

Образ Альфина Туманного сложился в сознании Кинбота, по всей видимости, под впечатлением от фотографии Альфины Гольдсворт, но в сознании Шейда этот образ (после того, как Кинбот рассказывает поэту о короле Альфине, врезавшемся в стену здания в «стране отражений»), в свою очередь, оформляется в тот самый образ свиристеля, который Шейд помещает в строку «альфа» своей поэмы как знак раздумий о смерти отца и о своих собственных начале и конце, — и все это, как мы понимаем сейчас, исходит от «заблудшего духа» отца поэта.

Сэмюель Шейд, напомним, приходится братом той самой Мод Шейд, которая пытается войти в контакт с Хэйзель в амбаре. В земблянской саге родители Чарльза II — Альфин и его роковая

птица «Бленда-IV» — словно отражают сигналы Шейдовых родителей-«светляков», запускающих механизм работы сына над его поэмой, в начале которой он, через образ свиристеля, воздает дань своим родителям-орнитологам, чьих образов не сохранила его память. «Прощай, прощай, помни меня», — заклинает тень, и в начальной строке поэмы Шейд действительно старается возродить в памяти образ *своего* отца во всей яркости, на которую только способен.

Бледный свет, тусклый свет, бледный огонь

«Я был тенью свиристеля, убитого / Ложной лазурью оконного стекла», — пишет Шейд и, проецируя свое «я» за грань смерти, думает при этом о дочери; позже он изобразит Хэйзель в вечер ее смерти, брошенную, оказавшуюся один на один со своим унижением, стоящую перед «лазурным входом», чье отражение в лужах мостовой перечеркнуто неоном рекламы. Хэйзель, которая, по всей видимости, в куда большей степени, чем родители Кинбота-короля, ответственна за то, какой облик принимает Зембля в сознании последнего, заставляет своего отца написать *его*

поэму и делает это посредством тех усилий, которые Кинбот прилагает для того, чтобы побудить Шейда переложить стихами *свои* земблянские фантазии. Она использует воображаемую жизнь Кинбота, чтобы вдохновить Шейда на рассказ о своей реальной жизни.

Гуляя в лесу неподалеку от Дальвича, Браунинг, как мы помним, представил себе некоего человека, «одиноко проходящего по жизни», но при этом оказывающего глубокое влияние на жизнь других людей, и рассказал о таком человеке в стихотворной драме «Пиппа проходит мимо». Шейд живет на Дальвичском шоссе и находится под глубоким потусторонним влиянием одинокой Хэйзель, связанной — что следует из примечания о «Зачарованном амбаре» — как с Пиппой, так и с Психеей-бабочкой из драмы Браунинга.

Когда Кинбот убеждает Шейда приняться за поэму о Чарльзе II, он уделяет особое внимание эпизоду с туннелем. Этот эпизод содержит в своем развитии ощутимую внутреннюю эмфазу: и у мальчика, а потом — мужчины, идущего по туннелю, и у следующих за ними читателей возникает сильное предчувствие великого открытия. Ощущение это возникает и от шахматной задачи типа «solus rex», по принципу

которой строится история побега, и в самом возбужденном ожидании освобождения, и в настойчивых намеках на путь из преисподней: электрический фонарик короля и «тусклый свет» призрака Олега, напоминающих карманный фонарик Хэйзель и «кружок бледного огня» из истории о «Зачарованном амбаре». Эпизод с туннелем заканчивается, когда Чарльз II входит в Королевский театр посреди представления; рассказ о «Зачарованном амбаре» закрывается миниатюрной пьесой Кинбота.

Кинбот рассказывает о приключении в туннеле живо, захватывающе, и хотя Шейд не собирается передавать этот рассказ стихами, история Кинбота тем не менее не может не расшевелить что-то в его памяти. Рассказ сперва о ребенке, который ищет игрушки, а попадает в туннель, напоминающий путь в преисподнюю, а потом — о взрослом, совершающем побег по этому туннелю, должен подстегнуть воображение Шейда, должен напомнить ему и о его детских припадках, первый из которых случился с ним, когда он искал игрушку и сам вдруг стал забавой «игривой смерти», и о его взрослых попытках проникнуть глубже в «странный мир» смерти после сердечного приступа.

В своем примечании к строке 130 (эпизод с туннелем) Кинбот сообщает:

> За строкой 130 в черновике следуют четыре стиха, которые Шейд отверг ради продолжения чистового экземпляра (строки 131 и т. д.). Вот это отвергнутое начало:
>
> *Как дети в старом замке, разбирая*
> *В чулане маски и зверей, играя,*
> *Находят вдруг за дверью раздвижной*
>
> (Четыре слова тщательно вычеркнуто) …ход потайной.

Это сравнение остается висеть в воздухе. Можно предположить, что наш поэт собирался связать его с рассказом о том, как он наткнулся на какую-то таинственную правду во время обморочных припадков своего отрочества. Не могу сказать, как мне жаль, что он отбросил эти строки. Мне это жаль не только из-за присущей им значительной прелести, но также и потому, что заключенный в них образ был навеян Шейду чем-то, что дал

ему я. Я уже упоминал в этих примечаниях о приключениях Карла Ксаверия, последнего короля Зембли, и о живом интересе, проявленном моим другом к тем многочисленным историям об этом короле, которые я ему рассказывал (135–136).

Как и во многих других случаях, заявления Кинбота о своем влиянии на Шейда надо понимать как раз наоборот. Он подделывает этот вариант, чтобы получить возможность ввести эпизод с туннелем: эти строки не были вдохновлены Кинботом, они принадлежат перу Кинбота, вынужденного прибегнуть к обреченной на провал подделке. С другой стороны, однако, нам кажется, что образ «какой-то таинственной правды», на которую Шейд наткнулся «во время обморочных припадков своего отрочества», был действительно оживлен в его сознании попытками Кинбота навязать ему этот эпизод.

На протяжении центрального для всей земблянской саги рассказа о туннеле мы испытываем странное ощущение, что кто-то играет в игру миров: здесь и конструкция самого эпизода, заданная шахматной задачей типа «solux rex», и Кэмпбель с Бошаном, проводящие за шахматной партией ровно столько времени, сколько требуется мальчикам, чтобы пройти туннель и

вернуться, и солдаты, играющие в ландскнехт под окнами королевской темницы, перед тем как король входит в туннель во второй раз. Ощущение это достигает своего жутковатого апогея, когда король встречает в подземелье музея «безголовую статую Меркурия, проводника душ в преисподнюю, и треснувший кратер с двумя черными фигурами, играющими в кости под черной пальмой» (130/154–155). Это мрачное явление удивительным образом перекликается с центральным эпизодом поэмы Шейда, в котором он упоминает «игру в игру миров» после своего второго визита в «странный мир» смерти.

Вспоминая свое детство, Шейд говорит, что он был слишком неуклюжим ребенком, чтобы обзавестись друзьями, хотя —

Во сне я играл с другими детьми,
Но по правде не завидовал ничему – разве что
Чуду лемнискаты, отпечатанной
На влажном песке небрежно-проворными
Шинами велосипеда.
Нить тончайшей боли,
140 Натягиваемая игривой смертью,

ослабляемая,

Не исчезающая никогда, тянулась сквозь меня. Однажды,

Когда мне минуло одиннадцать и я лежал

Ничком, следя как заводная игрушка —

Жестяная тачка, толкаемая жестяным мальчиком,

Обогнула ножки стула и ушла под кровать,

В голове моей вдруг грянуло солнце.

Шейд играет с другими мальчиками только во сне и завидует чуду «лемнискаты, отпечатанной / На влажном *песке*», а эпизод в туннеле содержит яркую сцену детской игры, сцену, к которой Кинбот с радостью возвращается, когда видит, что «запомнившаяся россыпь цветного песка хранила тридцатилетний отпечаток узорной подошвы Олегова башмака». Во Втором издании Уэбстеровского словаря за объяснением термина «лемниската», которое воспроизводит Кинбот, явно ничего не понимая («рациональная бициркулярная кривая четвертой степени»), следует изображение лежащей на боку цифры восемь. Присутствием этой цифры отмечен весь эпизод

с туннелем: Ирис *Axm*, умершая в 1888 году, чей портрет висит над входом в чулан и чья артистическая уборная находится на расстоянии 1888 ярдов от этого входа, согласно показаниям педометра мальчиков[4]. Как уже отмечалось выше, цифра восемь в этом эпизоде связана с его шахматной атмосферой[5], перекликающейся с принятым Шейдом решением отыскать (после его *второго* исследования смертной бездны) «какой-то / Связующий узор в игре», подобно тем, кто играет «в игру миров», производя «пешки / В единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена».

Через весь эпизод с туннелем также настойчиво проходит шекспировская тема: «издание “Тимона Афинского” форматом в 32 долю листа, переведенного на земблянский его дядей Конмалем» (130/144), которое Чарльз находит ребенком; описание туннеля, проходящего под «поперечными улицами <…> Кориоланов переулок и Тимонова аллея» (130/146); экземпляр «Timon Afinsken», который Чарльз II прихватывает с собой в качестве талисмана; поиск автомобиля Одона в Кориолановом переулке и Тимоновой аллее. «Тимон Афинский», как мы помним, дает Шейду название поэмы, и можно даже подумать, что именно этот искусно рассказанный и столь

богатый смыслами эпизод побудил Шейда к ее написанию.

Кинбот не просто уподобляет положение короля тому, что «составитель шахматных задач мог бы назвать “выжидательной-задачей-с-королем-в-углу”, типа solus rex»; с самого начала весь эпизод с туннелем в целом выглядит как загадка, настойчиво требующая от читателя безотлагательного разрешения. Для исследующих туннель мальчиков, для короля, намеревающегося с его помощью выйти на свободу, равно как для читателя, читающего роман впервые, загадка простая: куда ведет этот туннель? Ведет он, естественно, к артистической уборной любовницы Тургуса Третьего Ирис Ахт в Онхавском Королевском театре, и целый ряд ключевых деталей, подобных зеленому декору темницы короля и цифре 1888, могут быть постфактум истолкованы как указатели, направляющие нас к «зеленой комнате», где Ирис Ахт умерла в 1888 году. Однако для читателя, перечитывающего роман, на передний план выступают другие загадки, поскольку сложность вопросов, которые вытекают из эпизода с туннелем, достигает такого уровня, что эпизод этот начинает казаться ключом ко всей книге, хотя мы и не понимаем почему. Почему

именно в этом эпизоде так высока концентрация шахматной образности, почему он так искрится электричеством, почему в нем столько намеков на потустороннее, столько шекспировских отголосков, почему так настойчиво проведен мотив сочетания красного и зеленого цветов, почему так часто повторяется цифра восемь, почему так много следов замысла?

Возможно, самый глубокий ответ на эти «почему» связан с самым неожиданным комическим моментом эпизода — когда король, закрыв за собой ведущую в туннель потайную дверь, включает свет и обнаруживает, что одет во все красное. Как мы убедились, король «страны отражений» становится в каком-то смысле Красным Королем из «Алисы в Зазеркалье», а также его одеяние на пути к двери в комнату Ирис Ахт напоминает бабочку Apatura iris, «радужницу большую ивовую» (*англ.* Purple Emperor), которую отличает броская окраска как верхней, так и нижней стороны крыльев. И Красный Король, и «фиолетовый император» указывают на погибшую девушку, которая любила зеркальные слова, а теперь стала бабочкой «красный адмирал» и, подобно Алисе, видит во сне своего Красного Короля.

За год до того, как Кинбот поселился в Нью-Уае,

Хэйзель явилась своему отцу в виде бабочки Vanessa и вдохновила его на написание стихотворения для журнала «Денди и Бабочка», которое искрится электричеством, говорит о потустороннем, содержит цифру 999 и пронизано шекспировскими отсветами. По всей видимости, сейчас Хэйзель достигла нового этапа в посмертной эволюции и смогла в сознании Кинбота претворить свои амбарные бдения, свое исследование смертной бездны, в метафору открытия и побега — земблянский эпизод с туннелем, побуждающий ее отца к написанию поэмы о его собственных исследованиях бездны, которым он посвятил всю жизнь.

Ирония вдохновения

Кинбот не имеет ни малейшего понятия о том, что своими величественными видениями Зембли он обязан чему-то еще, кроме своего прошлого, хотя сам он ни на минуту не сомневается в том, что именно его Зембля стимулировала воображение Шейда. Он сравнивает свое воспоминание о земблянском пасторе, преображенном вспышкой благодати, с тем впечатлением, которое производил на него Шейд, работающий над «Бледным

огнем» в сходном состоянии озарения:

> Однажды, три десятилетия назад, в моей нежной и страшной юности, мне довелось увидеть человека в момент соприкосновения с Богом. Я забрел на так называемую Площадку Роз позади Герцогской часовни в моей родной Онхаве, во время перерыва в репетиции гимнов. Пока я там валандался, поочередно поднимая и охлаждая мои голые икры о гладкую колонну, до меня доносились отдаленные мелодичные голоса, сливавшиеся с приглушенным мальчишеским весельем, к которому мне мешала присоединиться какая-то случайная обида, ревнивая досада на одного из мальчиков. Звук быстрых шагов заставил меня поднять угрюмый взгляд от мелкой мозаики площадки – реалистичных розовых лепестков, высеченных из родштейна, и крупных, почти ощутимых шипов из зеленого мрамора. В эти розы и шипы вступила черная тень: высокий, бледный молодой пастор, длинноносый и темноволосый, которого я встречал раза

два, вышел из ризницы и остановился посреди двора. Виноватое отвращение кривило его тонкие губы. Он был в очках. Его сжатые кулаки, казалось, стискивали невидимые прутья тюремной решетки. Но нет предела той мере благодати, которую способен воспринять человек. Внезапно лицо его приобрело выражение восторга и благоговения. Я никогда еще не видел такого пламенного блаженства, но мне довелось уловить нечто столь же великолепное, ту же духовную силу, то же божественное прозрение теперь, в иной земле, отраженное на грубо вылепленном и некрасивом лице старого Джона Шейда. Как рад я был, что мои бдения в продолжение всей весны подготовили меня к наблюдению за ним в часы его волшебных летних трудов! Я изучил досконально, где и когда находить наиболее подходящие пункты, откуда следовать по контуру его вдохновения. <…> иной раз, когда поэт шагал взад и вперед по лужку, или присаживался на мгновение на скамейку в конце его, или останавливался под своей любимой карией, мне

> удавалось разглядеть выражение страстного интереса, восторга и благоговения, с которыми он следил за облекающимися в слова образами в своем сознании, и я знал, что как бы ни отрицал этого мой друг-агностик, в *такие* минуты Господь был с ним (47–48/101–103).

Кинбот, как уже случалось, снова ставит все с ног на голову. Сочетание красного и зеленого — впервые в «Бледном огне» эти два цвета встречаются вместе — отсылает здесь к самому яркому примеру появления этого мотива: на полпути между двумя зелеными комнатами король понимает, что одет во все красное. Волна экзальтации в эпизоде с туннелем, вспоминаемые Кинботом «такты невероятно богатой, глубокой, полнозвучной музыки (авторство и физический источник которой ему никогда не удалось установить)» и «хорошенький паж, который наклонился, чтобы смахнуть розовый лепесток со скамеечки под его ногами» (130/154), перекликаются с земблянской сценой, в которой Кинбот находит аналогию для состояния вдохновения Шейда, словно эта перекличка должна подтверждать, что эпизод с туннелем действительно напомнил Шейду о

том, как ему самому удавалось избежать смерти. Однако кария, под которой Шейд останавливается и которую он неизменно ассоциирует со своей дочерью, с бабочками, меняющими окраску, с тенями и призраками, снова указывает на какой-то другой источник вдохновения Шейда, нежели тот, который Кинбот столь уверенно ему приписывает.

0 и 000, 8 и ∞

Впрочем, слова Кинбота «в *такие* минуты Господь был с ним» заставляют задержаться на себе. Если Хэйзель способствует становлению земблянской фантазии в сознании Кинбота, помогая тем самым своему отцу создавать «Бледный огонь», то на какой стадии ее влияние заканчивается? Мир, в котором действует ее дух, ей не подвластен. Она, разумеется, не может предотвратить убийство своего отца, но, подобно тетушке Мод с ее «пада ата <…> улок», Хэйзель, по всей видимости, знает о нем заранее, как — тоже подобно Мод, которая за три года до трагедии упомянула «аталанту» в тексте своего предупреждения, — знает и том, что окажется рядом с отцом в момент его гибели. Если дух Хэйзель вдохновляет Шейда на напи-

сание «Природы электричества» и посредством цифры 999 указывает на себя как на «старого друга», «столь ярко светящего сквозь зеленое дерево», если она является радостной бабочкой, порхающей вокруг лаврового куста вскоре после того, как ее отец заканчивает 999-ю строку поэмы, она должна обладать способностью провидеть будущее во всех подробностях, должна предвидеть, что Шейд не закончит поэму, но при этом играет в высшей степени творческую, в высшей степени индивидуальную роль в его судьбе.

Когда в Песни Второй Хэйзель просит родителей разъяснить ей значение трудных слов в поэтическом тексте, который, как мы теперь знаем, является «Четырьмя квартетами» Элиота, Шейд говорит: «Неважно, что́ она тогда читала / (какие-то фальшивые новейшие стихи, названные / В курсе английской литературы документом / “Анга́же и захватывающим”…» Для Шейда важно,

…что эти три

380 Комнаты, тогда связанные с тобой, ею и мной,

Теперь представляют триптих или трехактную пьесу,

Где изображенные события остаются

навеки.

Этот «триптих или трехактная пьеса» странным образом перекликается с примечанием к эпизоду с «Зачарованным амбаром», также представляющему собой трехактную драму, в которой на каждую ночь, проведенную Хэйзель в амбаре, отводится по одному акту и которая заканчивается пьеской, разыгранной тремя актерами. В обеих сценах даны редкие примеры общения Хэйзель с родителями, причем память об одной из этих сцен Шейд бережет как драгоценность, а о другой старается не вспоминать. Словно бы в память о первом из этих «триптихов или трехактных пьес» и как будто бы в опровержение нестройного хода и диссонирующего финала второго из них *(«Жизнь безнадежна, загробная жизнь бессердечна»),* Хэйзель одаряет своего отца поэмой, которая сможет превзойти «Четыре квартета», поэмой, у истока которой стоит квартет куда более счастливых, чем она сама, дочерей, тех, чей «конец» в их «начале» («A» следует за «B», которая следует за «C», которая следует за «D»), чьи фотографии в шкафу порождают как Альфину, Бленду, Чарльза и Дизу, так и эпизод с туннелем, который, в свою очередь, подвигает отца Хэйзель на написание его собственных «четырех песней», ведь именно

таков подзаголовок поэмы.

Хэйзель тонет в озере Омега, но словно бы в подтверждение того, что смерть не последняя буква жизни, с помощью своих бабки и деда она превращает Альфину Гольдсворт в Альфина Туманного, а Альфина в образе свиристеля вводит, в свою очередь, во вступительную строку поэмы Шейда. Хэйзель не может вызвать сердечный приступ у своего отца, или способствовать явно случайному совпадению его предсмертного видения с видением госпожи З., или заставить сумасшедшего иностранца поселиться по соседству с Шейдами, но из этих событий она может творить «узор / Случайностей и возможностей».

С помощью прямого, но постепенно все более усложняющегося образа, которым открывается поэма «Бледный огонь», Шейд проецирует свое «я» за грань смерти, размышляя о своих начале и конце, о конце родителей, давших ему начало, о конце его дочери, которая, как он надеялся, продолжит его род. В финале поэмы Шейд запечатлевает тихую гармонию вечернего часа, будучи уверенным в том, что она говорит о куда более масштабной гармонии:

Я вижу

990 Часть твоей тени близ карии.

Где-то мечут подковы. Зиньк, звяк.

(Как пьяный, прислоняется к фонарному столбу.)

Темная «Ванесса» с алой перевязью

Колесит на низком солнце…

Однако даже Шейд не в состоянии разглядеть знаки того, что Хэйзель все еще рядом с ним, что форма именно подковы, форма заглавной буквы «омега» (Ω), служит свидетельством ее действенного присутствия в его жизни.

Хэйзель, находящаяся по ту сторону смерти, не способна управлять миром ее отца, но она все-таки может усложнять план, который обнаруживает в самом плетении реальности. Изобретая эпизод с туннелем для того, чтобы создать перекличку между ним и эпизодом в «Зачарованном амбаре», Хэйзель, так сказать, берется играть роль Ирис Ахт, заставляя Кинбота вообразить как то, что Ирис кончает жизнь самоубийством в 1888 году, так и то, что юный принц и его «драгоценнейший спутник» отмеривают 1888 шагов до двери ее «зеленой комнаты». В Песни Первой Шейд упоминает зависть, с которой он смотрел на «лемнискату», нарисованную шинами вело-

сипеда на песке. «Лемниската» — это кривая, в форме цифры восемь или в форме песочных часов, которые Шейд упоминает за несколько строк до самой «лемнискаты». Если колбу песочных часов представить положенной на бок, она станет символом бесконечности, или «∞».

> *120 Тысячу лет тому назад пять минут равнялись*
>
> *Сорока унциям мелкого песка.*
>
> *Переглядеть звезды. Вечность впереди*
>
> *И вечность позади: над твоей головой*
>
> *Они смыкаются, как гигантские крылья, и ты мертв.*

Своим появлением в облике бабочки Vanessa Хэйзель как бы опровергает окончательность этого «и ты мертв», обращая песочные часы утекающего времени в бесконечность, как если бы крылья вечности позади и вечности впереди не смыкались бы над нами, а становились бы нашими и возносили бы нас. «Бледный огонь» резко обрывается на том моменте, когда Шейд погибает, не написав тысячную строку поэмы, как будто последняя строка, строка смерти, это пробел или тройной ноль, напоминающий о гибели Хэйзель в одном из трех сообщающихся озер, которые

называются Омега, Озеро и Зеро. Нет, как будто говорит Хэйзель этим повторяющимся в фантазии Кинбота числом 1888, смерть не тройной ноль, а тройная восьмерка, тройная лемниската, вечность вечности вечности, все, чего мы не в состоянии достигнуть в жизни, невообразимо приумноженное.

12. *«Поэма в четырех песнях»: знак и замысел*

Если Хэйзель причастна к эволюции фантазии Кинбота от A до Z, от разбивающегося о стену Альфина до «Зембли, далекой северной страны», которой заканчивается Указатель имен, если она подсказывает Шейду альфу и омегу его поэмы, свиристеля и бабочку Vanessa, если все это так, не является ли сама возможность подобного потустороннего управления смертным умом ограничением его свободы? Набоков делает все от него зависящее, чтобы подсказать нам: это не обязательно так. То, что тщеславный Комментарий Кинбота служит его раздутому самомнению, не нуждается в доказательствах. У нас нет оснований сомневаться и в том, что поэма Шейда выражает его собственное видение мира его собственным, характерным голосом. И даже чем больше мы чувствуем тайное влияние Хэйзель в строках ее отца, тем больше признаков артистической изощренности Шейда открывается нам по мере того, как он направляет «Бледный огонь» к своим собственным целям.

Шейд: «звено-зерно»

После того как обнадеживающее сообщение о привидевшемся госпоже З. на пороге смерти «фонтане» («fountain») перечеркивает опечатка, превратившая «фонтан» в «гору» («mountain»), Шейд испытывает соблазн «принять намек, / И прекратить обследование бездны», но решает — и здесь кульминация поэмы, — что

> *…это-то и есть*
> *Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта;*
> *Не текст, а именно текстура, не мечта,*
> *А совпадение, все перевернувшее вверх дном;*
> *810 Вместо бессмыслицы непрочной – основа ткани смысла.*
> *Да! Хватит и того, что я мог в жизни*
> *Найти какое-то звено-зерно, какой-то*
> *Связующий узор в игре…*

Само словосочетание «звено-зерно» («link-and-

bobolink»), в оригинале соединяющее абстрактное понятие и наименование определенного вида птиц («bobolink»)[41], должно предупредить нас о том, что в узоре, который собирается вить Шейд, будет нечто обманчивое, нечто подобное таинственно игривой судьбе, дразнящей его созвучием «fountain» — «mountain».

Шейда, потерявшего родителей в детстве, воспитывала тетушка Мод. Рассказав о ее медленном умирании, Шейд размышляет о непознаваемости загробной жизни:

> *Беда не в том, что нам снится слишком необычайный сон, —*
>
> *А в том, что мы его не можем сделать*
>
> *Достаточно невероятным: все, что можем мы*
>
> *230 Придумать, это только домашнее привидение.*
>
> *Как смехотворны эти попытки перевести*
>
> *На свой особый язык всеобщую судьбу!*

---

[41] Примечания: 41

В переводе Вера Набокова жертвует наименованием птицы ради сохранения столь важного здесь каламбура. — *Прим. перев.*

Вместо божественно-лаконичной поэзии —

Бессвязные заметки, подлые стишки бессонницы!

Жизнь это весть, нацарапанная впотьмах.

Без подписи. Подмеченный на сосновой коре,

Когда мы шли домой в день ее смерти, —

Прильнувший к стволу пустой изумрудный футлярчик,

Плоский и пучеглазый, и в пару к нему

240 Увязший в смоле муравей. Тот англичанин в Ницце,

Гордый и счастливый лингвист: je nourris

Les pauvres cigales – хотел сказать, что он

Кормит бедных чаек! Лафонтен неправ:

Мандибула мертва, а песнь живет.

В этом фрагменте Шейд смело ставит с ног

на голову басню Лафонтена: муравей умирает, а цикада высвобождается из своего «пустого изумрудного футлярчика» и улетает[42]. Она по-прежнему жива, она по-прежнему может петь свою песню[1]. Поскольку муравей, «увязший в смоле», и пустой «футлярчик» цикады, увиденные Шейдом в день смерти тетушки, напоминают одну из тех роковых мелочей, которые Мод собирала в своей комнате и рисовала (см. строки 92–96 и примечание к стр. 90–93/131–132), жизнеутверждающий афоризм Шейда содержит в себе скрытое подтверждение загробного существования Мод.

Шейд, естественно, не может *знать* о том, что его тетушка жива на том свете, но мы, оказавшись за пределами его мира, в состоянии разглядеть больше, чем он. Строка Шейда «*Жизнь это весть, нацарапанная впотьмах.* Без подписи» служит его цели в качестве образа, богатого перекличками. Для нас, знающих о сообщении тетушки Мод, записанном Хэйзель в потемках «Зачарованного

[42] Примечания: 42

В своем примечании к строкам 242–243 Вера Набокова информирует читателя, что фраза «je nourris / les pauvres cigales» значит «я кормлю бедных цикад» (Крылов сделал героиней своей басни стрекозу вместо лафонтеновской цикады и заменил пол муравеи на мужской), а чайки по-английски «seagulls», что, в свою очередь, созвучно французскому «cigales» (цикады). — *Прим. перев.*

амбара», образ этот напоминает о неизвестном самому Шейду доказательстве того, что тетушка Мод продолжает где-то существовать[2]. Убежденность Шейда в том, что привидевшийся ему на пороге смерти «фонтан» дает своего рода ключ к тайне смерти, оборачивается иллюзией и подсказывает ему его художественный девиз — «не текст, а именно текстура». Непосредственное сообщение, которое несет в себе слово «фонтан», оказывается ошибочным, и, следовательно, — как бы заявляет Шейд в свойственной ему косвенной манере — ошибается Лафонтен (чье имя по-французски означает «фонтан»). И все же само по себе это переворачивание Лафонтена, это имплицитное утверждение жизни после смерти так и остается текстом и не становится текстурой.

Шейд, однако, не останавливается на одном только утверждении. Между «футлярчиком» цикады и афористическим переворачиванием морали Лафонтена он помещает слово «cigales» (цикады), которое, по мнению некоего «англичанина в Ницце», означает «чайки» (seagulls). Шейд дает нам понять, что это воспоминание приводится в движение простой ассоциацией смысла со звуком (cicada — cigales — seagulls), но, описывая вечер самоубийства Хэйзель и снова

упоминая человека, кормящего чаек, он признается, что Хэйзель была зачата во время этой поездки на Лазурный берег («К <…> морю <…> / Которое мы посетили в тридцать третьем году, / За девять месяцев до ее рождения»). Ранее в Песни Второй, после воспоминания о решении посвятить себя исследованию бездны, Шейд как бы невзначай замечает: «Ныне мне шестьдесят один год. Свиристели / Поклевывают ягоды. Звенит цикада». На самом деле в этом фрагменте Шейд целенаправленно сопоставляет свиристеля из первой строки поэмы с цикадой, которой еще только предстоит быть упомянутой, цикадой, чью песню ему только предстоит провозгласить победой над смертью.

Шейд ассоциирует свиристелей со своим днем рождения так же, как ранее ассоциировал их со своей смертью, пытаясь ее вообразить («Я был тенью свиристеля, убитого» и т. д.). Он связывает образ свиристеля со смертью Хэйзель так же, как неявно связывает чаек/цикад с ее рождением *и* смертью, — «лазурь» оконного стекла в первой строке поэмы предвосхищает «лазурный вход» в гавайский бар, в то время как свиристель (*кедровый* свиристель) предвосхищает патрульную машину, свет фар которой проходит «по пяти

кедровым стволам» (строка 485), когда полицейские приезжают сообщить Шейдам не только о смерти Хэйзель, но и тем самым о ее новой жизни за гранью смерти.

Хотя Шейд не может знать о посмертном существовании его тетки или дочери, в тексте «Бледного огня» он не только выражает уверенность в том, что они живы, но и вплетает в текстуру поэмы, на всем ее протяжении, лейтмотив крылатых существ — свиристеля, фазана, рябчика, лебеденка, пересмешника, лесной утки, чайки, трупиала («bobolink»), малиновки, «белых бабочек», цикады, «красного адмирала», весенней белянки, жирной мухи, коброголовой ночницы и «темной “Ванессы” с алой перевязью», — присутствие которых словно подсказывает, что мы не столько влетаем в смерть, сколько продолжаем жить, лететь, подобно свиристелю, в его отраженном небе.

Делая вид, что ему невзначай вспомнилась случайная цикада (cigale), Шейд на самом деле подчеркнуто вводит образ Хэйзель в свои размышления о смерти Мод, распространяя тем самым и на нее силу своего утверждения: «Лафонтен неправ: / Мандибула мертва, а песнь живет». Повторюсь: Шейд *не знает* о ее загроб-

ном существовании, но с нашей выгодной точки зрения мы видим, что в день его смерти, когда он в последний раз выразит свою «небезосновательную убежденность» в том, что Хейзель «где-то жива», бабочка Vanessa atalanta — еще одно пережившее метаморфозу и улетевшее прочь насекомое — полностью подтвердит это. Когда Шейд опровергает Лафонтена, он еще не знает, что преображенная из весенней белянки в бабочку Vanessa Хэйзель все-таки воплотит в жизнь еще одну из его басенных переделок, поскольку этот «гадкий лебеденок» действительно превращается в «лесную утку». Набоков дает нам понять, что уверенность Шейда в детальном замысле, лежащем в основе мира природы, равно как и его способность отобразить этот замысел в «звенезерне» своего искусства, будет вознаграждена так щедро, как он вряд ли мог предполагать.

Шейд: рифмы и причины

Лейтмотив естественно-научной образности, пусть даже и подразумевающей сверхъестественное, — в поэме Шейда есть аналогичный лейтмотив, связанный с деревьями[3], — все-таки не равносилен тому обманчивому замыслу, на

который, кажется, намекает «звено-зерно» («link-and-bobolink»), объединяя в себе абстрактное понятие и конкретное наименование вида американской птицы. Так же как у «бесстрастных, немых» игроков в «игру миров», в запасе Шейда, однако, остаются и другие тайные ходы.

«Bobo» (ср. *рус.* «бобо́») — французское детское словечко, обозначающее «рану», «болячку», «боль» (или, как Набоков поясняет его в своих примечаниях к «Аде», «little pain»[4], «маленькая боль»). Вступительное двустишие Песни Первой связывает Шейда, североамериканскую птицу и слово, которое рифмуется с «pain» (боль): «I was the shadow of the waxwing *slain* / By the false azure in the window*pane*». Ближе к финалу Песни Первой еще один фрагмент открывается вариацией этого двустишия, включающей в себя внутреннюю рифму «I was the shadow of the waxwing *slain* / By *feigned* remoteness in the window*pane*» (строки 131–132). Следующий фрагмент открывает заключительную часть Песни Первой, повествующую о припадках, которым Шейд был подвержен в детстве:

A thread of subtle pain,
Tugged at by playful death, released

again,

But always present, ran through me.

Нить тончайшей боли,

Натягиваемая игривой смертью, ослабляемая,

Не исчезающая никогда, тянулась сквозь меня.

Эта песнь заканчивается рифмой, которая перекликается с ее первым двустишием и вступительным двустишием ее заключительной части.

[164] And though old doctor Colt pronounced me cured

Of what, he said, were mainly growing pains,

The wonder lingers and the shame remains.

И хотя старый доктор Кольт объявил меня исцеленным

От недуга, по его словам, сопутствующего росту,

Изумление длится, и не проходит стыд.

В начале Песни Второй Шейд вспоминает, как давным-давно он решил

<…> биться

С этой подлой, недопустимой бездной,

180 Посвятив всю мою исковерканную жизнь этому

Единому заданию. Ныне мне шестьдесят один год. Свиристели

Поклевывают ягоды <…>

Но уже до этого сочетание «свиристеля» и рифм «slain — windowpaine», «pain — again» и «pains — remains» в тексте Песни Первой говорит в том, что образ разбившегося свиристеля — осознанная поэтическая попытка исследовать потустороннее[5], причем таким управляемым и контролируемым способом, который был бы ответом на те первые многообещающие подергивания нити, которую «игривая смерть» натягивала во время его детских припадков.

Шейд заканчивает поэму фрагментом, сходным по длине с заключительной частью Песни Первой. Он мысленно окидывает взором уходящий день: «Gently the day has passed in a *sustained* / Low hum of harmony. The brain is *drained*…» («Мирно проходит день под непрерывный / Тихий гул гармонии. Мозг выцежен…»). Первая рифма поэмы практически возвращается. Еще явствен-

нее она звучит в строках 985–986: «But it's not bedtime yet. The sun *attains* / Old Dr. Sutton's last two window*panes*» («Но еще рано ложиться. Солнце доходит / До двух последних окон старого доктора Саттона»). И наконец, в последней строке Шейд возвращается к начальной рифме:

> *And through the flowing shade and ebbing light*
>
> *A man, unheedful of the butterfly —*
>
> *Some neighbor's gardener, I guess – goes by*
>
> *Trundling an empty barrow up the lane.*
>
> *И сквозь приливающую тень и отливающий свет*
>
> *Человек, не замечая бабочки —*
>
> *Садовник кого-то из соседей, – проходит,*
>
> *Толкая пустую тачку вверх по переулку.*

Но ожидаемая вторая строка заключительного двустишия так никогда и не появится. Шейду не суждено завершить «связующий узор в [своей] игре».

И все же ему удалось протянуть плетение этого узора гораздо дальше, чем мы только что уви-

дели. Речь идет об одном особенно странном отголоске начальной рифмы поэмы, как бы подчеркивающем свою странность:

> *And I would hear both voices now and then:*
>
> *«Mother, what's grimpen?» «What is what?» «Grim Pen.»*
>
> *Pause, and your guarded scholium. Then again:*
>
> *370 «Mother, what's chtonic?» That, too, you'd explain <…>*
>
> *И время от времени я слышал оба голоса:*
>
> *«Мама, что такое grimpen?»*[43] *– «Что такое что?» – «Grim Pen»*[44]*.*
>
> *Пауза и твое осторожное объяснение. Потом опять*
>
> *370 «Мама, что такое chtonic?»*[45] *Ты объясняла и это <…>*

---

[43] Примечания: 43
Взбираться. *Прим. Веры Набоковой.*

[44] Примечания: 44
Зловещее перо. *Прим. Веры Набоковой.*

[45] Примечания: 45
Хтонический. *Прим. Веры Набоковой* (правильное написание «chthonic». — *Прим. перев.*).

Вспоминая вопрос Хэйзель, Шейд позволяет нам заметить его довольную улыбку, вызванную тем, как Элиот в «Четырех квартетах» превращает предательскую Гримпенскую трясину, где злодей из «Собаки Баскервилей» держал своего пса-убийцу, в безобидное существительное. Улыбка эта, однако, зловещая, поскольку в конце повести Конан Дойла противник Холмса попадает в трясину и тонет, — а ведь Хэйзель тоже ступила в «похрустывающую, переглатывающую топь и пошла ко дну»[6].

Аллюзия эта и заключенная в ней рифма таят в себе что-то еще, поскольку такое обхождение с Элиотом показывает детальное знание Шейдом поэта, которого он, как может показаться, только и хочет, что низвергнуть[7]. Два соседних двустишия с рифмами «then — Grim Pen» и «again — explain» привлекают внимание тем, что американец Шейд рифмует «again» с «explain», а не с «pen»[8], о чем и сигнализирует примечание озадаченного Кинбота. Рифма «Pen — again» перекликается со следующим местом «Бесплодной земли» (строки 71–75)[9]:

> *“That corpse you planted last year in your garden,*

“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?

“Or has the sudden frost disturbed its bed?

“O keep the Dog far hence, that's friend to men,

“Or with his nails he'll dig it up again.”[10]

Труп, что ты посадил в твоем саду год назад,

Начал ли он прорастать? Расцветет ли он в этом году?

Или неожиданный мороз потревожил его ложе?

О, держите Пса подальше отсюда, этого друга людей,

А не то своими когтями он выроет его опять.

Элиот в примечании к этим строкам отсылает нас к плачу Корнелии из трагедии Джона Уэбстера «Белый дьявол»[11]. Воспользовавшись элиотовским словом «grimpen», с его отголосками «Собаки Баскервилей», и рифмой, отсылающей к другому ужасному псу и «дьявольской» драме Уэбстера, Шейд элегантно и остроумно связывает две наиболее амбициозные поэмы Элиота.

Рифма «men — again» выделяется в контексте белого стиха «Бесплодной земли», где поэт создает напряжение между редкими рифмованными строками и общей массой нерифмованных (Элиот воспользуется этим приемом и в «Четырех квартетах»). Шейд словно бы принимает этот вызов, показывая свою способность омолодить рифму даже в контексте вполне традиционных героических двустиший. В том, что касается зловещих аллюзий и тревожной рифмовки, он, кажется, готов сразиться с Элиотом на условиях Элиота.

Легкий диссонанс «Grim Pen» и «again», рифмующегося с «explain», порождает эхо, когда Шейд рифмует «again» и «pane»:

> *And when we lost our child*
>
> *I knew there would be nothing: no self-styled*
>
> *Spirit would touch a keyboard of dry wood*
>
> *650 To rap out her pet name; no phantom would*
>
> *Rise gracefully to welcome you and me*
>
> *In the dark garden, near the shagbark tree.*
>
> *“What is that funny creaking – do you hear?”*

“It is the shutter on the stairs, my dear.”

“If you're not sleeping, let's turn on the light.

I hate that wind! Let's play some chess.”
“All right.”

“I'm sure it's not the shutter. There – again.”

“It is a tendril fingering the pane.”

“What glided down the roof and made that thud?”

660 It is old winter tumbling in the mud.”

“And now what shall I do? My knight is pinned.”

Who rides so late in the night and the wind?

It is the writer's grief. It is the wild

March wind. It is the father with his child.

И когда мы потеряли наше дитя,

Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный

Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы

650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой

призрак
Не встанет грациозно, чтобы нас
Приветствовать в темном саду, близ карии.

«Ты слышишь этот странный звук?»

«Это ставень на лестнице, мой друг».

«Этот ветер! Не спишь, так зажги и сыграй

Со мною в шахматы. Ладно. Давай».

«Это не ставень. Вот опять. В углу».

«Это усик веточки скребет по стеклу».

«Что там упало, с крыши скатясь?»

660 «Это старуха-зима свалилась в грязь».

«Мой связан конь. Как тут помочь?»

Кто мчится так поздно сквозь ветер и ночь?

Это горе поэта, это – ветер во всю свою мочь,

Мартовский ветер. Это отец и дочь.

Шейд прибегает к рифмующемуся по правилам британского произношения слову «again», делая еще один кивок в сторону Элиота, поскольку, как

мы уже отметили мимоходом в десятой главе, эти строки, с их партией в шахматы и напряженной беседой о ветре, восходят ко второй части «Бесплодной земли» — «Партия в шахматы»:

> *“What is that noise?”*
>
> *The wind under the door.*
>
> *“What is that noise now? What is the wind doing?”*
>
> *Nothing again nothing.*
>
> *<…>*
>
> *“What shall I do now? What shall I do?” (117–131)*[12]
>
> *«Что это за шум?»*
>
> *«Ветер дует под дверь».*
>
> *«А это что за шум? Что теперь делает ветер?»*
>
> *«Ничего, опять ничего».*
>
> *<…>*
>
> *«Что мне теперь делать? Что мне делать?»*

Просьба Хэйзель объяснить ей значение трудных слов из «Четырех квартетов» стала поводом для первого обмена репликами в «Бледном огне»;

здесь во второй беседе снова звучит отголосок Элиота и снова слово «again» рифмуется согласно нормам британского произношения так, как если бы оно рифмовалось с «gain» («обретение»), но это «обретение» («a gain») знаменует потерю: со смертью Хэйзель беседа в доме Шейдов может быть только двусторонней, «трехактная пьеса» былой ночи невозможна.

Шейд отдает должное поэзии тревоги, поэзии навязчивой аллюзии — вероятно, наиболее новаторским чертам раннего Элиота, но приспосабливает эти черты к нуждам связного повествовательного контекста — описанию боли и тревоги Сибиллы в годовщину смерти Хэйзель, вечером, который своим теплым ветром напоминает о вечере смерти ее дочери[13]. Кроме того, Шейд здесь подспудно выступает в защиту рифмы и невыносимо личных сюжетных мотивировок — против Элиота, принципиально дистанцировавшегося от рифмы, сюжета и личностного начала.

Шейд: красавица в зеркале

Из-за того, что так богат вымышленный контекст поэмы Шейда, из-за того, что критики

тратят почти всю свою энергию на взаимоотношения поэмы и комментария, равно как и на чрезмерно пышный комментарий, слишком мало внимания уделяется совершенствам поэмы как таковой. Переходы от обыденного к волшебному, от прозаического к поэтическому в «четырех песнях» Шейда[14] представляются сознательным ответом Элиоту, перемежающему и противопоставляющему рифмы и белый стих, болезненно современное и трансцендентально вечное в своих «Четырех квартетах». Элиотовскому положению: «That was a way of putting it — not very satisfactory: / A paraphrastic study in a worn-out poetic fashion» («Это можно было определить и так, не очень удачно: / Опыт иносказания в духе старомодной поэзии»[15]), — Шейд противопоставляет свое: «И если личная моя вселенная укладывается в правильную строчку, / То также в строчку должен уложиться стих божественных созвездий, / И он должен, я думаю, быть ямбом». Вместо вариаций рифмованного и белого стиха Шейд предлагает неизменно точные рифмы, иногда повторяющиеся, иногда обманчивые, иногда подкрепленные внутренними созвучиями; рифмы, использующие напряжение между графикой и фонетикой, между счетом (цифры, даты) и за-

клятием, между разговорным и возвышенным («The man must be — what? Eighty? Eighty-two? / Was twice my age the year I married you»; «Ему, должно быть, — сколько? Восемьдесят? Восемьдесят два? / Он был вдвое старше меня в тот год, что мы женились»).

Знаменитому началу «Партии в шахматы» Шейд противопоставляет свой пример, ставящий под сомнение элиотовскую фрагментарность, его склонность к бессюжетности и разобщенным аллюзиям. «Партия в шахматы» открывается изысканно орнаментальным портретом женщины, сидящей перед зеркалом и столиком с барочными благовониями:

> *The Chair she sat in, like a burnished throne,*
>
> *Glowed on the marble, where the glass*
>
> *Held up by standards wrought with fruited vines*
>
> *From which a golden Cupid peeped out*
>
> *(Another hid his eyes behind his wing)*
>
> *Doubled the flames of sevenbranched chandelabra*
>
> *Reflecting light upon the table as*

The glitter of her jewels rose to meet it,

From satin cases poured in rich profusion.

In vials of ivory and colored glass

Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,

Unguent, powdered or liquid – troubled, confused

And drowned the sense in odours; stirred by the air

That freshened from the window, these ascended

In fattening the prolonged candle-flames,

Flung their smoke into the laquearia,

Stirring the pattern on the coffered ceiling.

Huge sea-wood fed with copper

Burned green and orange, framed by coloured stone,

In which sad light a carvèd dolphin swam.

Above the antique mantel was displayed

As though a window gave upon the sylvan scene

The change of Philomel, by the barbarous king

So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed. (II, 77–106)[16]

Она сидела, как на троне, в кресле,
Лоснившемся на мраморе, а зеркало
С пилястрами, увитыми плющом,
Из-за которого выглядывал Эрот
(Другой крылом прикрыл глаза),
Удваивало пламя семисвечников,
Бросая блик на стол, откуда
Алмазный блеск ему навстречу шел из
Атласного обилия футляров.
Хрустальные или слоновой кости
Флаконы – все без пробок – источали
Тягучий, сложный, странный аромат,
Тревожащий, дурманящий, а воздух,

Вливаясь в приоткрытое окно,
Продлял и оживлял свечное пламя
И возносил дымы под потолок,
Чуть шевеля орнаменты кессонов.
Аквариум без рыб
Горел травой и медью на цветных каменьях,
В их грустном свете плыл резной дельфин.
А над доской старинного камина,
Как бы в окне, ведущем в сад, виднелись
Метаморфозы Филомелы, грубо
Осиленной царем фракийским; все же
Сквозь плач ее непобедимым пеньем
Пустыню заполнявший соловей
Ушам нечистым щелкал: «Щелк, щелк, щелк».
И прочие обломки времени
Со стен смотрели, висли, обвивали
И замыкали тишину[46].

Начиная с отголоска хвалы, которую Энобарб

[46] Примечания: 46
Перевод А. Я. Сергеева.

возносит Клеопатре[17], весь этот пассаж иронически задействует многовековой запас поэтической пышности[18], но, несмотря на весь его рациональный стилистический блеск и намеренную, сбивающую с толку роскошь, он остается всего лишь отдельным любопытным примером блестяще выполненного упражнения. Этот пассаж в полном соответствии с элиотовским методом фрагментации и соположения, безусловно, оттеняет просторечную лексику и кабацкую обстановку второй части «Партии в шахматы», однако в контексте всей поэмы его длину вряд ли можно признать оправданной. Даже обычно весьма сочувственно относившийся к замыслам Элиота Эзра Паунд, редактируя рукопись поэмы, приписал на полях: «Не понимаю, что ты здесь имеешь в виду»[19].

Словно отвечая Элиоту, Шейд предлагает другой портрет женщины перед зеркалом, свою разработку темы сидящей красавицы, свою последовательность отголосков поэзии прошлого:

> *Мужская рука провела от Флориды до Мэна*
>
> *Кривые стрелы Эоловых войн.*
>
> *410 Ты сказала, что позднее нудный*

квартет —

Два писателя и два критика – будет обсуждать

Судьбу поэзии на восьмом канале.

С пируэтом выпорхнула нимфа, под белыми

Крутящимися лепестками, чтобы в весеннем обряде

Преклонить колени в лесу перед алтарем,

На котором стояли различные туалетные принадлежности.

Я поднялся наверх и правил гранку,

И слушал, как ветер гоняет шарики по крыше.

«Взгляни, как пляшет нищий, как поет

420 Калека» – это явно отдает вульгарностью

Того абсурдного столетия. Потом раздался снизу твой зов,

Мой нежный пересмешник.

Я поспел, чтобы услышать краткий отзвук славы

И выпить с тобой чашку чая: мое имя
Было упомянуто дважды, как обычно тотчас позади
(На один топкий шаг) Фроста.

Здесь, спустя всего лишь тридцать пять строк после развенчания «Четырех квартетов» как «фальшивых новейших стихов», Шейд снова метит в Элиота, говоря о «нудном *квартете*», обсуждающем «судьбу поэзии»[20].

В отличие от Элиота, Шейд интегрирует свои аллюзии в последовательном повествовательном контексте, резко оттеняющем иронию[21]. Сибилла Шейд включает телевизор, чтобы скоротать время, пока Хэйзель не вернется со свидания. Рассказывая о том, как начался этот роковой вечер, Шейд так же, как и Элиот, вступает в диалог старого и нового, поэзии прошлого и прозаических реалий настоящего. К тому моменту, как телебеседа о судьбе поэзии подходит к концу, Шейду удается проследить ход развития западноевропейской поэзии от Гомера до Поупа и от Поупа до Фроста.

В первом двустишии Шейд мастерски приспосабливает классический миф к современной метеорологии, образ древнего оружия к со-

временной аэронавигационной карте, старую метафору к реалиям телевизионного прогноза погоды. Посмотрев прогноз погоды (отмеченные «кривыми стрелами Эоловых войн» теплые ветра принесли ту оттепель, которая позволила Хэйзель утопиться в озере), Шейд пытается перетерпеть рекламу какого-то косметического продукта до тех пор, пока банальность ролика не загоняет его в кабинет.

В четыре быстрые строки (в отличие от длинного элиотовского описания) Шейд успевает ввести аллюзию, которая подчеркивает всю нелепость этой скучной современной пантомимы, проделанной экранной красавицей. Шейд пользуется словарем Поупа, заимствованным из описания туалета Белинды в его ироикомической поэме «Похищение локона»:

> *And now, unveiled, the Toilet stands display'd,*
>
> *Each Silver Vase in mystic Order laid,*
>
> *First, rob'd in White, the Nymph intent adores,*
>
> *With head uncover'd, the Cosmetic Pow'rs!*
>
> *A heav'nly Image in the Glass appears;*
>
> *To that she bends, to that her Eyes she*

rears.
Th' inferior Priestess, at the Altar's side,
Trembling, begins the sacred Rites of Pride (1.121–128)[22].

А туалет открыт уже для глаз
В мистическом расположенье ваз,
И нимфа в белом пробует заклясть
Косметики таинственную власть,
А в зеркале чарующий двойник
Опять перед красавицей возник,
И послушница, рвением горя,
Священнодействует у алтаря[47].

В элиотовской сцене от зеркала исходит свет («the glass <…> / Doubled the flames of sevenbranched chandelabra»), а у Поупа зеркало — центральный предмет меблировки. Алтарь у Шейда, по всей видимости, тоже выглядит как туалетный столик с зеркалом, что только усиливает абсурдность и типичность слегка, вероятно, размытой, ради пущей зазывности, телевизионной косметической рекламы, — поскольку алтарь этот оказывается в лесной глуши.

---

[47] Примечания: 47
Перевод В. Б. Микушевича.

В этой отсылке к Поупу[23] Шейд не просто сталкивает былую роскошь и современный декаданс. Сам Поуп иронизировал над вкусами и тщеславием своего века, и этими отголосками «Похищения локона» Шейд подчеркивает бессмысленную трафаретность рекламного ролика, навязывающего покупателю новый продукт с помощью вневременных — или, скорее, траченных временем — образов. Белинда, в одиночестве поклоняющаяся «Косметическим Силам», выглядела глупо уже двести пятьдесят лет назад. Сейчас считается, целая нация телезрителей способна объединиться в поклонении косметике. Добравшись до самих предметов культа, Шейд усиливает абсурдность этого представления утонченной ритмической и словесной плоскостью фразы: «Where various articles of toilet stood» («На котором стояли различные туалетные принадлежности»).

В этом ироническом представлении пошлости телевизионной рекламы, тем более прозаичном в своей попытке имитировать визуальную поэзию, скрыты, при всей его тривиальности, зловещие нотки, поскольку именно женская красота и грация, типизируемые рекламой, подтолкнут дурнушку Хэйзель к самоубийству (к этому моменту мы уже знаем, что Пит Дин уже бросил ее

у входа в бар, боясь быть замеченным с таким жалким «уловом»). Шейд идет в кабинет читать гранки своей новой книги о Поупе, проверяет строку из «Опыта о человеке» (2.267) и собственный комментарий к ней, затем спускается вниз и слышит свое имя, упомянутое «дважды. Как обычно, тотчас позади / (На один топкий шаг) от Фроста» — еще один образ, предрекающий неизбежный конец Хэйзель.

Шейд бросает вызов Элиоту, создавая свою собственную версию пресловутого поэтического образа женской привлекательности. Он, подобно автору «Бесплодной земли», пользуется различными приемами старой поэзии (обобщенные «кривые стрелы эоловых войн», слова и антураж, тайно позаимствованные из «Похищения локона», открыто процитированный «Опыт о человеке»), но так же, как Шейд способен мотивировать каждую из своих аллюзий, равно как и различные *типы* аллюзий, он умеет соположить настоящее и прошлое, банальность и воображаемую красоту в едином повествовательном контексте, где туго переплетены банальность действий и гнетущая атмосфера обстоятельств.

Шейд умеет связать части целого так, что сам повествовательный контекст становится источ-

ником поэтической мощи. Так единственная несколько затянутая сцена, которая показывает всю семью Шейдов в состоянии относительной гармонии («триптих или трехактная пьеса, / Где изображенные события остаются навеки»; строки 381–382), помещена в описание того вечера, когда Хэйзель задает вопросы о трудных словах из «Четырех квартетов». С другой стороны, в отрывке о рекламе, обрамленном упоминаниями передачи о поэзии, Шейд вызывает к жизни печально-ироничный образ вневременного, и при этом очень современного, поклонения женской красоте, намеренно бросающий вызов элиотовской «Партии в шахматы». Так Шейд подчеркивает контраст между тем вечером, когда именно Элиот собрал Шейдов вместе, и этим вечером, когда родители Хэйзель, несмотря на попытку скоротать время перед телевизором, не могут справиться с тревогой об отсутствующей дочери. Ниже, в годовщину смерти Хэйзель, напряженный диалог между Сибиллой и Шейдом напомнит эту роковую ночь и воздаст должное фрагменту из «Партии в шахматы», следующему за вступительным стилистическим упражнением.

Шейд просветленный: боль и обретение

За узорами, аллюзиями и рифмами поэмы «Бледный огонь» кроется личная и поэтическая мотивация самого Шейда. «Звено-зерно», объединяющее свиристеля со всеми отзвуками слов «slain» и «windowpane», дает Шейду ту самую текстуру, которая, как он чувствует, позволяет тексту поэмы быть не просто описанием, но и воплощением того таинственного замысла, который Шейд обнаруживает в мире. В строках об «игре миров» Шейд принимает решение найти «какой-то / Связующий узор в игре», и делает он это, показывая, что наличие узора не умаляет трогательности игры. Но когда он говорит: «Не важно было, кто они. Ни звука, / Ни беглого луча не доходило из их затейливой / Обители», — у нас уже есть основание считать, что важно именно это и что Хэйзель причастна к плетению отцовских узоров.

По словам Шейда, год спустя после смерти Хэйзель он не ожидал, что какой-нибудь «самозваный дух» «встанет грациозно, чтобы нас /

Приветствовать в темном саду, близ карии», но строки, следующие за этими, перечисляют ночные звуки, которые тревожат память родителей Хэйзель. С нашей точки зрения, можно допустить, что к этому моменту Хэйзель уже пытается установить контакт с родителями, и ее звук уже есть в шуме беспокойной ночи, и что еще год спустя, когда Шейд будет вспоминать ночь, он напишет: «“There — again.” / “It is a tendril fingering the pane”» («“Вот опять. В углу.” / “Это усик веточки скребет по стеклу”»), — именно Хэйзель подскажет ему перекличку с «Партией в шахматы» и отзвук рифмы на «again», произнесенного как «a gain». Именно Хэйзель провоцирует беседу между ее родителями — как тогда, еще живая, в отрывке, вращающемся вокруг «Четырех квартетов», где впервые звучит странная рифма на «a gain».

Может даже показаться, что именно изобретательная Хэйзель, а не какой-то «самозваный дух», выкрикивающий ее уменьшительное имя, вводит своего рода личную подпись в два ключевых земблянских эпизода, которые, в свою очередь, окажут влияние на ее отца. Сначала она создает наслоение шахматных тем в эпизоде с туннелем, перемежая разыгрываемую ее родителями шахматную партию с «Партией в

шахматы» Элиота, причем делает это после того, как Элиот уже прочно ассоциируется с ней самой («grimpen», «sempiternal», «chtonic») и с разделяющим ее мысли Кинботом[24]. Не менее отчетливая перекличка с «Лесным царем» напоминает нам о бегстве Чарльза II через горы, когда венценосный беглец твердит строки Гёте[25], и целой группе образов — отвергнутая королем Гарх, озеро, красное отражение в голубой воде, зловещий «alfear», — каждый из которых будет напоминать о Хэйзель, покинутой в последний вечер ее жизни[26].

Эти эпизоды, которые Кинбот пытается навязать Шейду в надежде на то, что тот напишет героическую поэму «Solus Rex», вызывают к жизни «Бледный огонь». Посредством эпизода с туннелем (детским предвкушением побега, который будет совершен взрослым), полного намеков на спуск в преисподнюю, Хэйзель заставляет отца связать его детские припадки, описание которых обрамлено рифмами «pain — a gain» и «pains — remains», с его столкновениями со смертью во взрослой жизни и образом свиристеля, погибшего, но продолжающего свой полет в отраженном небе, между повторяющимися рифмами «slain — windowpane».

Посредством эпизода с побегом через горы

Хэйзель, очевидно, удается снабдить отца всеми составляющими образа, которым открывается поэма, который сам Шейд намеренно связывает с вечером ее самоубийства и происхождение которого не может установить. Как Шейд представляет себя свиристелем, убитым ложной лазурью, но каким-то образом продолжающим жить, лететь в отраженном небе, так и Кинбот представляет себя пересекающим горы: сперва, после расставания с Гарх, он содрогается от страха, увидев отраженное озером «темно-голубое» небо и обманчивое красное пятно, но потом, минуя перевал, ощущает радостное опьянение и предчувствие свободы, которая ждет его в земблянской синеве. Утро начинается с того, что «сам воздух [кажется] окрашенным и глазированным *(glazed)*»; король приближается к «прозрачно-индиговому раствору» (tintarron, «драгоценное стекло, окрашенное в темно-синий цвет»; см. Указатель) горного озера; на перевале он обращает свой взор к северу, к «конечной синеве» и «нежной дымке *(haze)*», перед тем как спуститься к заливу с его «палящим сводом (arching *blaze*)» (149/167). «Связующий узор» этих созвучий на «–aze», равно как и настойчивая синева неба и озера, отсылают как назад к Хэйзель (H*aze*l), так

и вперед к «*az*ure in the windowpane» («лазури оконного стекла»).

Кинбот навязывает Шейду эпизод с туннелем — и историю «solus rex» как таковую — с особой настойчивостью. Однако назойливость Кинбота вместо того, чтобы подвигуть Шейда на поэму, в которой этот эпизод занял бы особое место, порождает в сознании Шейда идею поэмы, суммирующей собственные, охватывающие всю его жизнь, попытки исследовать потайной ход, ведущий к смерти, — начиная с детских припадков. Шейд заводит речь об этих припадках со странной рифмы «pain — a-gain», англизированной без какой бы то ни было необходимости отклонения от американской нормы произношения слова «again». Эти рифмуемые слоги повторятся еще только один раз в строках «“There — *again*.” / “It is a tendril fingering the *pane*”» («“Вот опять. В углу.” / “Это усик веточки скребет по стеклу”») того фрагмента, в котором рифмовка, элиотовский подтекст, игра в шахматы перекликаются и с Хэйзель, и с нагруженным шахматными аллюзиями эпизодом побега, в то время как слово «pane» перекликается с образом, открывающим поэму.

«Боль» Хэйзель («pain»; строка 351) привела ее к ранней смерти. «Недуг» ее отца, «сопутство-

вавший росту» («growing pains», строка 165), перенесенные им в детстве припадки положили начало его исследованиям загадки смерти. Трансформируя свою боль в грезу Кинбота, полную сперва паники, а потом чувства избавления, когда король преодолевает горы и спускается в «палящую» синеву, Хэйзель заставляет отца вспомнить его детские страдания и помогает ему создать яркий образ свиристеля в лазури стекла. Без всякой зависимости от Кинбота Хэйзель преображает свою былую боль (pain) в нежданное обретение (gain).

В Зембле, «стране отражений», королева Диза — не только тревожный, перевернутый образ Сибиллы Шейд (Диза столь же грубо отвергнута ее мужем, сколь Сибилла горячо любима своим), но, на более глубоком уровне, — той Хэйзель, которая теперь, в качестве «красного адмирала», стала своего рода отражением своей матери. Диза, «герцогиня Больстонская, из Великой Боли и Стона», — это эхо, точнее, росток той Хэйзель, которая «улыбалась очень редко, и только / В знак *боли*. <…> с ожесточением / Критиковала / <…> и *стонала*» (строки 350–355). Муки Дизы, отвергнутой Чарльзом II, — всего лишь глубоко трогательная мечта внутри фантазии, но они

отражают страдания отверженной Хэйзель. Однако Хэйзель способна вдохновить Кинбота и на комический образ отвергнутой женщины — Флёр де Файлер. За гранью смерти Хэйзель улыбается куда чаще, чем при жизни, излучая мощную творческую энергию, преображающую боль ее былых страданий в образы, досягающие не только до Зембли Кинбота, но и до Аппалачии ее отца. Играя с болью (pain) за стеклом (pane) смерти, она вновь и вновь превращает боль в обретение (transforms it again and again into gain).

Шейд просветленный: нимфы и зеркала

Словно зная о неминуемой смерти отца, через посредство Кинбота Хэйзель посылает Шейду продолжительный поток вдохновения, который он не может игнорировать. Однако в конечном счете поэма — производное его опыта и воображения, его догадок о взаимоотношениях жизни и смерти, его убежденности в том, что посредством текстуры он может выразить больше, чем посредством текста. Шейд отвечает за свои рифмы и не сомневается в своих аллюзиях. Он бросает вызов Элиоту в память о Хэйзель и в качестве

критики того, что ему кажется несовершенным и ложным в поэтике и метафизике автора «Четырех квартетов». Но каким-то образом через посредство отцовского замысла и даже его слов Хэйзель достигает своих целей и обретает свои собственные слова.

Элиот начинает ассоциироваться с Хэйзель с ее вопросов о «Четырех квартетах» и примечания Кинбота о «зеркальных словах»:

> *Строки* 347–348: Она перевертывала слова
>
> Один из примеров, приводимых ее отцом, странен. Я совершенно уверен, что это я однажды, когда мы обсуждали «зеркальные слова», заметил (и я помню изумленное выражение на лице поэта), что «колесо», прочитанное наоборот, дает «оселок», а «T. S. Eliot» – «toilest». Впрочем, правда и то, что Хэйзель Шейд была кое в чем похожа на меня.

Непонятно, сама ли Хэйзель придумала перевернуть имя Т. С. Элиота. Но это примечание следует за примечанием о «Зачарованном амбаре» со стихотворением «Природа электричества» и предшествует двум примечаниям, которые на-

мекают на то, что, говоря о «каких-то фальшивых новейших стихах», Шейд метит в Элиота, что отчасти подкрепляется рифмами «then — pen», «again — explain». Если Хэйзель при жизни не превращала «колесо» в «оселок», а «T. S. Eliot» в «toilets», то теперь эта вдохновительница «страны отражений» (894/304), где говорят на «языке зеркал» (678/279), похоже, внушает Кинботу, что ему следует произнести эти слова перед ее отцом.

Теперь, когда Шейд, взяв Поупа в союзники, дает бой элиотовскому образу красавицы, со всеми его аллюзиями, в строке «На котором стояли различные туалетные принадлежности» («Where various articles of toilet stood») мы можем заметить перевернутое имя T. S. Eliot («*toilet st*ood») — и эти «зеркальные слова» стоят прямо перед зеркалом, которое и дает нам возможность прочитать их наоборот. Здесь, без сомнения, говорит Хэйзель[27]. Среди «зеркальных слов» Хэйзель, которые Шейд упоминает в поэме, — «powder» (порошок, пудра, порох), превращенное в сленговое «red wop» («красный итальяшка»)[48]. Репортер, которому довелось сопровождать Набокова в одной из его энтомологических вылазок в 1959 году, то есть

[48] Примечания: 48

Вера Набокова передает этот каламбур как «колесо — оселок». — *Прим. перев.*

между моментами зарождения идеи «Бледного огня» и появления его окончательного плана, сообщал, что Набоков не просто с удовольствием предавался сочинению каламбуров, но заметил однажды: «Прочитанное наборот имя “T. S. Eliot” дает “toilets”. Нужно только переставить местами буквы “t” и “s”. “Powder” — “red wop”! Красный итальяшка! Ну не чудесно ли это?!»[28] Так же, как перевертыш Хэйзель «pot — top» спаивает кастрюлю с ее крышкой, а «spider — redips» соединяет паука и его нить, на которой он спускается и поднимается (redips), «powder» и «red wop» мгновенно вызывает в воображении фигуру иммигранта-анархиста, закладывающего бомбу. Передавая Хейзель свой игровой энтузиазм, Набоков хочет, чтобы мы разглядели за ее мрачной прижизненной молчаливостью ненасытную, прихотливую изобретательность, взрывающуюся посмертным фейерверком. Это мы и видим.

В земблянском повествовании зеркала связаны с четырьмя ключевыми образами женщин, которых король отвергает, от которых он отворачивается. Первая среди них и самая бессмертно-прекрасная — Флёр де Файлер. Ее принц Чарльз, однажды проснувшись, видит

стоящей с гребнем в руке перед его – вернее, его деда – высоким трюмо, триптихом бездонного света, поистине фантастическим зеркалом, подписанным при помощи алмаза его творцом Сударгом Бокайским. Она поворачивалась перед ним, и тайный механизм собирал в его глубинах бесконечное множество обнаженных тел, гирлянды девушек в грациозных и скорбных группах, уменьшавшихся в прозрачной дали или разделявшихся на отдельных нимф, из которых иные, шептала она, должны были походить на ее прабабок, когда они были молоды, – маленьких крестьянских garlien, расчесывавших волосы, стоя в мелкой воде докуда хватал глаз, а дальше – тоскующая русалочка из старой сказки, а дальше – ничего (80/129).

Это старомодное зеркало, эта нимфа, этот образ вневременной женской красоты и множащихся отражений перекликаются и с пассажем из «Партии в шахматы» (насколько два набоковских предложения, при всем их комизме, выразительнее длинного элиотовского описания!), и

с фрагментом о нимфе, «с пируэтом выпархивающей, чтобы <…> преклонить колени в лесу перед алтарем» (строки 413–416). Обратим внимание и на то, что этот «триптих» напоминает о «триптихе или трехактной пьесе» того вечера, когда Хэйзель впервые спрашивает о значении трех слов из «Четырех квартетов».

В эпизоде с туннелем юный принц отворачивается от двери Ирис Ахт и убегает в компании своего друга, точно так же как Пит Дин в последний вечер Хэйзель поворачивает назад от дверей бара и отправляется, по его словам, на условленную встречу с товарищем, о которой он якобы забыл. Чарльз II по пути к двери Ирис Ахт становится чем-то вроде Красного Короля из «Алисы в Зазеркалье». Позднее, в горах, он встречает Гарх и оставляет ее за минуту до страшной встречи с тем, что считает собственным отражением в «прозрачно-индиговом растворе» горного озера. Бежав из Зембли, Чарльз II встречается с Дизой на Лазурном берегу, и тут Кинбот рассказывает душераздирающие сны короля, в которых ее образ «навсегда» остался таким, каким он был, «когда он впервые сказал ей, что не любит ее. <…> этот удар оставил на зеркале непоправимую звездообразную трещину, и с тех пор ее образ в его

снах был заражен памятью об этом признании, как какой-то болезнью <…>. Скорее сутью, чем фактической темой сна, было постоянное отрицание того, что он не любит ее» (433–434/243).

Эти образы зеркал, отражений и отвергнутых женщин вторят образу нимфы, порхающей перед зеркалом в рекламном ролике, который передают по телевидению в тот момент, когда Пит Дин бросает дурнушку Хэйзель, как вторят и зеркально перевернутым в «поуповском» отрывке отражениям женской красоты у Элиота. Смерть Хэйзель стала следствием ее несчастной непривлекательности, но теперь она оказывается способной сотворить из своего поражения подлинную красоту — и в воображении Кинбота, и в поэме отца.

Песнь Первая открывается серией исключительных в своей виртуозности зеркальных образов, куда более оригинальных и значимых, чем прохладно мерцающие отражения, которыми Элиот открывает свою «Партию в шахматы». Как мы сейчас знаем, сама Хэйзель, присутствие которой в «лазури» стекла подразумевается Шейдом, стоит за королем Альфином, чья гибель, по всей видимости, и становится источником образа свиристеля в строке «альфа». Рассказывая о

последнем вечере Хэйзель в Песни Второй, Шейд стилизует описание телевизионного рекламного ролика таким образом, чтобы — в отличие от вступления — в строках этих не было прямых отсылок к какому-то определенному зеркалу, но чтобы в то же время они «отражали» и отражения из «Партии в шахматы», и зеркало из «Похищения локона». Поуп показывает Белинду красующейся перед зеркалом, а Шейд вспоминает это место — горькая ирония! — в тот самый час, когда Хэйзель остается отвергнутой из-за своей непривлекательности.

Но именно Хэйзель вдохновила этот образ и оставила свой знак в этих строках с помощью «зеркальных слов» и перевернутого имени Т. С. Элиота. По всей видимости, Хэйзель, первоисточник земблянских фантазий, и заставила Кинбота вообразить королеву *Бленду* — для того, чтобы имя это послужило катализатором воображению ее отца-поэта, которое противопоставит образ *Белинды* Поупа богатому аллюзиями образу красавицы у зеркала из Элиота. Король Альфин летит навстречу своей смерти в самолете, названном «Бленда-IV» в честь его царственной супруги. Звено, скрепляющее, с одной стороны, Бленду и Белинду, стоящих за образом лесной нимфы,

а с другой стороны, Альфина, смерть которого вдохновляет свиристеля, подсказывает нам, что Хэйзель с самого начала поэмы помогала своему отцу достойно ответить Элиоту.

Ощущение пустоты собственного мира заставляло Элиота отчаянно искать поддержку в религиозной традиции. Также и Хэйзель жизнь казалась леденяще уродливой и пустой, но на том свете она обрела чувство полноты, которое старается прибавить к отцовской вере в щедрый замысел бытия. Хэйзель помогает отцу ответить на образ бесплодно блистающей красоты из «Партии в шахматы» завораживающими отражениями из первых строк поэмы и неброским образом зеркала, стоящего перед лесной нимфой. Столь трагически непривлекательная в жизни, но теперь куда более счастливая, способная обратить в богатство даже свое прежнее страдание, Хэйзель благодарно дарит Кинботу зеркальный мир Зембли, а своему отцу все новые и новые образы красоты, умноженные отражениями.

Переворачивая имя Элиота в поэме своего отца, дух Хэйзель сигнализирует о том, что именно она побудила Шейда в «Бледном огне» зеркально отразить, перевернуть, затмить те самые «Четыре квартета», которые однажды вечером соединили

семью Шейдов в столь памятном разговоре. Хэйзель делает так, что начало поэмы оказывается заключено в ее конце, в бабочке Vanessa, вдохновляющей Шейда, в деве озера Омега, которая ведет его к Альфине, к Альфину, к свиристелю, к строке 1000, возвращающей к строке 1. Средствами, недоступными даже воображению ее отца, Хэйзель добивается того, чтобы в *его* четырех песнях мир безвременности пересекся с временем, чтобы конец привел к началу гораздо более захватывающим и изобретательным, гораздо более скептическим и в то же время волшебным путем, чем тот, которым движутся претенциозные потуги в «Четырех квартетах»[29].

13. *От Зембли к Аппалачии: тема контрапункта*
Сводя отголоски воедино

Нет ничего странного в том, что роман «Бледный огонь» полон всевозможных отголосков и перекличек, особенно если принять во внимание то, что Хэйзель отразила и преобразила в нем свой жизненный опыт, каким он дан в трагическом центре поэмы «Бледный огонь», в Кинботову Земблю, такую Земблю, что смогла бы вдохновить ее отца. И все же в романе много отголосков и перекличек — среди них, как ни странно, и самые значимые, — остающихся незамеченными.

Предлагая читателям многочисленные задачи — отчасти пересекающиеся, отчасти независимые друг от друга, — Набоков не может предугадать, какая из этих задач будет решена первой каждым читателем[1]. В моем случае первым оказалось следующее решение, к которому я пришел, отбросив гипотезу о Шейде как о едином авторе, но я не говорил об этом решении до сих пор, потому что, с одной стороны, место ему в конце повествования, а с другой — потому что сейчас

считаю, что для каждого преданного шейдианца, каким когда-то был я, более вероятно первое решение — это открытие тождества Хэйзель и бабочки Vanessa. На этой последней, «синтетической» стадии решения задач «Бледного огня» само решение может привести к необходимости решить следующую задачу, но сделать это будет легче благодаря уже существующим решениям. Читатели, которые следили до настоящего момента за ходом моих мыслей, вполне могли бы задаться вопросом: «Если Хэйзель продолжает жить после смерти, что происходит после смерти с Шейдом?» Ведь всю свою жизнь, а не только два последних года после смерти Хейзель он был одержим мыслью о предстоящей смерти и необходимостью исследовать ее бездну. Шейд открывает поэму метафорическим проецированием своего «я» за грань смерти, воображая себя летящим в лазури оконного стекла. Продолжает ли сам Шейд жить, лететь в отраженном небе романа «Бледный огонь»?

Такая постановка вопроса, похоже, предполагает утвердительный ответ. Однако Шейд умирает в самом конце Комментария. Как мы можем быть уверены в том, что ему каким-то образом удалось преодолеть грань между жизнью и смер-

тью? Предлагаю отвлечься от уже полученного ответа на вопрос о посмертном существовании Хэйзель, равно как и от вытекающего из него вопроса о посмертном существовании Шейда, и вернуться к ключевой проблеме, которая встает перед нами уже на раннем этапе чтения романа: почему столь, казалось бы, смехотворно несовместимые друг с другом поэма и Комментарий так часто перекликаются друг с другом? Сперва я, как и многие, считал, что весь текст романа написан Шейдом, но эта интерпретация, отдавая должное стремлению поэта исследовать потустороннее, все же склонна к соскальзыванию в определенную непоследовательность. Противники шейдианской точки зрения считают, что, прочитав поэму, Кинбот привел земблянское повествование в более тесное соответствие с ней, однако он сам оплакивает недостаток пересечений между аппалачианской поэмой и своим земблянским «эпосом». Действительно, если Кинбот уже рассказал Шейду о Чарльзе II в надежде, что Шейд использует этот сюжет в своей новой поэме, земблянское повествование не может быть откликом Кинбота на то, что в результате создал Шейд: «Бледный огонь» совсем не «Solus Rex». «Туманность» Альфина Туманного, Флёр де

Файлер, ведущая апатичную сексуальную осаду, побег короля через потайной ход и горы, равно как и его встреча с Дизой на Лазурном берегу, оказываются в центре рассказанной Кинботом саги задолго до появления поэмы Шейда[2]. Без одолевающей Кинбота необходимости напичкать Шейда своей историей, без его разочарования тем, что эта история не вошла в поэму, исчезает изрядная доля динамики отношений главных героев романа.

Впрочем, едва ли не половина — 40 процентов — земблянского материала касается не побега короля, а его преследования. Всё это — Градус, сцены с Тенями, Ниагариным, Андронниковым и Изумрудовым — могло быть добавлено к истории побега лишь после гибели Шейда. Это, как и то, что земблянская фантазия начинает развиваться в сознании Кинбота только после его водворения на Дальвичском шоссе в Нью-Уае, — поворотный момент. Согласно Набокову, внимание к миру преходящего — ключ к миру непреходящего.

Убийцей Шейда, по всей видимости, является Джек Грей, сбежавший из учреждения для душевнобольных преступников, чтобы убить упекшего его туда судью. По словам Кинбота, он узнал от Грея, что тот на самом деле Якоб Градус,

Тень и несостоявшийся цареубийца («мне все же удалось добиться, вскоре после его ареста, не одного, а может быть даже двух, свиданий с арестантом. <…> я заставил его сознаться в его отвратительном преступлении, в том, что он обманул полицию и всю страну, прикинувшись Джеком Греем», 1000/339), но даже это возможное признание не кажется убедительным по сравнению с официальной версией случившегося. Однако история Градуса разрастается в сознании Кинбота, отчего земблянское повествование и занимает почти половину Комментария. Хотя Кинбот вводит историю Градуса в Комментарий с самого начала, она должна быть его недавним изобретением. До свидания или свиданий с Греем, если они, конечно, имели место, ни в истории побега, ни в рассказах Кинбота о его ночных нью-уайских кошмарах нет никакого указания на существование Теней. Мы видим, что Кинбот параноик, мы становимся свидетелями его ночных приступов мании преследования, но в его словах до самого конца нет ни малейшего намека на угрозу убийства, он ни разу не теряет победоносного тона — на протяжении всего земблянского повествования, которое он навязывает своему соседу.

И все же именно в рассказе о преследовании Градусом своей жертвы, а не в истории побега содержится самая зловещая перекличка с поэмой — то, что Кинбот добавляет к земблянскому материалу после гибели Шейда, а не то, что он пытался заставить Шейда обессмертить в стихах: Градус как «Тень», убивающий Шейда в примечании к строке 1000 («Я был тенью свиристеля, убитого…»), и Якоб Градус как стекольщик — и его отражение «Сударг Бокай, гениальный зеркальный мастер».

В материале, связанном с Градусом, особенно поражает его тщательный и настойчивый контрапункт с работой Шейда над поэмой: «Мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Земблы в зеленую Аппалачию, на протяжении всей поэмы, <…> неуклонно приближаясь в ямбическом марше, <…> поднимаясь с чемоданом на эскалаторе пятистопника, <…> меж тем как Шейд вычеркивает слово» (17, 29/90); «Сила, движущая им, — это магическое действие самой поэмы Шейда, механизм и размах стиха, мощный ямбический мотор» (131–132/157). Все это покажется еще более странным, если принять во внимание, что в излюбленном Набоковым Втором издании Уэб-

стеровского словаря «Gradus» — это «сокращение от “Gradus ad Parnassum” (“Ступень к Парнасу”, *лат.*), названия словаря просодии, поэтических оборотов и т. д., которым когда-то пользовались в английских школах в качестве пособия по латинскому стихосложению; отсюда Gradus, с прописной буквы, любой подобный словарь, пособие по сочинению греческой и др. поэзии».

Странности добавляет и то, что «Gradus ad Parnassum» также название классического труда Иоганна Йозефа Фукса по теории контрапункта (1725). Поэма Шейда представляет собой — и так ее воспринимает Кинбот — пример литературного контрапункта, причем в разных видах: вербальном, звукосмысловом, нарративном (синхронизация событий последнего вечера Хэйзель), а также на уровне замысла и намерения, когда, например, разочарованный историей с «фонтаном» и «горой», Шейд пишет:

> *Как вдруг [я] был осенен мыслью, что это-то и есть*
>
> *Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта;*
>
> *Не текст, а именно текстура, не мечта,*

А совпадение, все перевернувшее вверх дном;

810 Вместо бессмыслицы непрочной – основа ткани смысла.

Да! Хватит и того, что я мог в жизни

Найти какое-то звено-зерно, какой-то

Связующий узор в игре,

Искусное сплетение частиц

Той самой радости, что находили в ней те, кто в нее играл.

Кинбот особенно восхищается вербальным контрапунктом и высоко превозносит то, что называет «комбинационной склонностью ума» Шейда (Предисловие, с. 20), его «комбинационной магией» (727–728/292), «контрапунктной пиротехникой» (734–735/292) и «апофеозом, венчающим всю Песнь и совмещающим контрапунктные мотивы ее “случайностей и возможностей”» (830/302).

В отличие от остального комментария, строящегося в основном на ловком выхватывании случайных слов Шейда из контекста поэмы (так строку «Я мог различить» Кинбот комментирует: «К концу мая я мог различить очертания некоторых моих образов в той форме, которую придал

бы им его гений», 42/91), тема Градуса тщательно оркестрована. Охота Градуса синхронизирована с сочинением поэмы: его образ становится все менее отдаленным, а Кинбот получает все больший повествовательный контроль над ним по мере приближения сцены убийства, так что к моменту прилета Градуса в Нью-Уай из Нью-Йорка может уже показать нам «его фуксиновые и багровые внутренности» (949–2/318). Как тот, чье самообладание оставляет желать лучшего, умудрился с такой аккуратностью провести эту линию своего Комментария? И почему эта линия так настойчиво ассоциируется с работой Шейда над поэмой? Почему именно контрапункт выделен как особенно характерная черта шейдовского стиля?

Да и почему, собственно, Шейд так подчеркнуто сер и сед (gray[49])? В романе Шейду сначала шестьдесят, затем шестьдесят один, и, казалось бы, нет ничего удивительного в его седине, но все же есть что-то неслучайное в ее постоянном упоминании: «обильная седая шевелюра» (Предисловие, с. 26), «мой седовласый друг» (там же, с. 35), «мой нехороший седой поэт» (12/85), «господин с седыми вихрами» (1000/337). Поче-

[49] Примечания: 49

Слово «gray» (*амер. англ.*; в *брит. англ.* «grey», совпадающее с фамилией убийцы Шейда) означает «серый» и «седой». — *Прим. перев.*

му у Шейда и Градуса не только совпадают дни рождения, но и сама фамилия поэта в одном из своих значений совпадает с вариацией фамилии Градуса — Дегри (Degree)[50]?[3] Что это добавляет к портрету человека, убивающего в качестве Тени (Shadow) того, кто написал «Я был тенью (shadow) свиристеля, убитого…», или к портрету Якоба Градуса — стекольщика и, в зеркальном отражении, «гениального зеркального мастера», изготовителя зеркал особого небесно-голубого оттенка, которые будто бы отражают лазурные отражения первых строк поэмы?

Якоб Градус может показаться фантастической фигурой, созданной Кинботом после гибели Шейда из имени и деяния убийцы поэта — Джека Грея. Кинбот, разумеется, хочет сделать этого убийцу частью земблянского мира и никоим образом не заинтересован в установлении взаимосвязей между ним и Шейдом: весь смысл более чем сорока страниц, которые он посвящает Градусу, заключается в том, что миссией Градуса было устранение *его самого,* а не Шейда или Гольдсворта. Ввиду того, что эти взаимосвязи не могут быть отражением намерений Кинбота; ввиду

[50] Примечания: 50

Слова «shade» (тень) и «degree» (степень) также означают «оттенок». — *Прим. перев.*

того, что в сознании Кинбота из всего земблянского повествования одна только линия Градуса формируется безусловно после гибели Шейда; ввиду поразительных перекличек между фигурами Шейда и столь непохожего на него Градуса; ввиду того, что лишь связанные с Градусом части Комментария несут на себе следы сознательного контроля и мастерства, чуждых Кинботу, но столь присущих Шейду, — ввиду всего этого я предполагаю, — точнее, предполагал еще до того, как понял, какая роль отведена Хэйзель после ее смерти, — что Набоков приглашает нас увидеть здесь тень Шейда (Shade's shade), призрак, использующий паранойю Кинбота таким образом, что его разрастающаяся фантазия о Джеке Грее принимает форму истории Якоба Градуса, которая, в свою очередь, благодаря тайному влиянию Шейда, принимает форму сложного нарративного контрапункта в композиционном строе всей поэмы.

Подтверждение

Тому, кто следил за аргументацией в пользу посмертной роли Хэйзель, подобное решение проблем, поставленных сложными взаимоот-

ношениями поэмы с Комментарием, может показаться, при всей своей непредвиденности, менее ошеломительным: Шейд объединяет силы с Хэйзель, обогащая все то, что она помогла вообразить Кинботу, вплетая свои контрапункты в зеркальные перевертыши дочери. Однако читателю, который *сперва* приходит к выводу о «тени Шейда», — как было в моем случае, — еще не заметив признаков загробного существования Хэйзель, Набоков должен дать подтверждения более убедительные, чем прижизненная поглощенность Шейда, — равно как и его собственная — потусторонним.

Доказательств участия Шейда в линии Градуса множество — уже послание тетушки Мод представляет собой внутреннюю параллель, доступную любому читателю, догадавшемуся о посмертной роли поэта. Художница, которую завораживали образы смерти, Мод, с помощью зловещих световых мазков, предупреждает Хэйзель о грозящей ее отцу гибели. После смерти Шейд — куда более веселый дух — превращает приближение своей смерти в очередную возможность привести в действие свое искусство. Как пристрастие тетушки Мод к предвестиям горя и затрудненная инсультом речь отражены в ее

попытке предостережения, так характерная для Шейда любовь к сочетанию «комбинационной магии» с контрапунктом, особенно заметная в его последней поэме, получает секретный выход в посвященных Градусу страницах Комментария.

Если тетушка Мод предлагает непосредственную внутреннюю параллель, то Набоков предлагает читателю еще более близкую параллель в виде однословной аллюзии. В распоряжении Кинбота оказывается текст послания «пада ата…», однако он не может извлечь из него никакого смысла. Кинботу не удается с достаточной точностью локализовать и другую аллюзию, которая тем не менее обращает *наше* внимание на еще один случай общения между мертвыми и живыми. Поясняя строку «стройный / Стилет застынувшей капели» («svelte / Stilletos of a frozen stillicide»), Кинбот вспоминает, что когда-то уже встречал редкое слово «stillicide» («капель»; Второе издание Уэбстеровского словаря толкует это редкое существительное как «продолжительное падение или последовательность капель; в совр. англ. особенно падение дождевой воды с карнизов; карнизная капель»): «Помнится, я впервые встретил его в одном стихотворении Томаса Харди» (35/90). Это стихотворение Харди называется

«Friends Beyond» («Друзья по ту сторону»)[4]. В нем повествователь так говорит о тех, кто покоится на местном кладбище:

> *They've a way of whispering to me – fellow-wight who yet abide —*
>
> *In the muted, measured note*
>
> *Of a ripple under archways, or a lone cave's stillicide:*
>
> *«We have triumphed: this achievement turns the bane to antidote,*
>
> *Unsuccesses to success <...>».*
>
> *У них есть способ нашептывать мне – еще живущему ближнему —*
>
> *В приглушенной, мерной мелодии*
>
> *Плеска под сводами арок или капели одинокой пещеры:*
>
> *«Мы восторжествовали: это достижение обращает яд в противоядие,*
>
> *Неудачи в удачи <...>».*

Поскольку Кинбот, как обычно, не может вспомнить, где именно у Харди он встречал слово «stillicide», Набоков за его спиной адресует нас к другому литературному произведению, в котором повествователь также общается с нахо-

дящимися «по ту сторону». «За спиной», потому что в отличие от героя стихотворения Харди Кинбот так и не осознает сам факт состоявшегося контакта, не понимает, что его фантазия о Градусе представляет собой, так сказать, «прибавление *Ш.*» к Комментарию, вроде сфабрикованных им «прибавлений *К.*» к тексту поэмы Шейда. Кинбот завершает примечание со свойственной ему импульсивностью и — возможно, не без проказливого участия своего собственного друга «по ту сторону» — подозрением насчет Градуса: «Следует также заметить ослепительный намек “стройных стилетов” на блеск солнца — блеск стали, на тень плаща и кинжала и еще на тень цареубийства» (35/90)[5].

Мы, однако, должны обратить внимание на кое-что еще в этом «стилете застынувшей капели». В примечании к строке 35 Кинбот восклицает: «Как упорно наш поэт вызывает образы зимы в начале поэмы, которую начал благоуханной летней ночью! <…> В моем словаре оно [слово “stillicide”] определено как “последовательность капель, падающих с карниза”. <…> Искристый мороз увековечил искристую капель» («How persistently our poet evokes images of winter in the beginning of a poem which he started composing on

a balmy summer night! <…> My dictionary defines [stillicide] as “a succession of drops falling from the eaves, eavesdrop, cavesdrop”. <…> The bright frost has eternalized the bright eavesdrop»). «Стилет застынувшей капели» у Шейда — это, как правильно понимает Кинбот, сосульки на карнизах, а настойчивое повторение в примечании слова «drop» («капля»), напоминающее звук капели, отсылает к рассказу Набокова «Сестры Вэйн», в начале которого некий профессор французской словесности отправляется на прогулку ясным зимним днем после снегопада. Он останавливается посмотреть на «семейку сверкающих сосулек, кап-кап-лющих с карниза дощатаго дома <…>. Их заостренные тени до того отчетливо вырисовывались на белых досках позади, что я не сомневался, что можно будет подглядеть даже и тени падающих капель. Но этого-то никак не удавалось. То ли крыша выступала чересчур далеко, то ли угол зрения был не тот, а может быть, я просто смотрел не на ту сосульку в момент падения нужной капли»[6][51]. Интерес профессора к яркой капели ведет его мимо дома, где когда-то жил Д., любовник Сивиллы Вэйн, покончившей с собой;

---

[51] Примечания: 51
Перевод Геннадия Барабтарло.

перекусив в случайном ресторанчике, рассказчик снова оказывается на улице и задерживает шаг, чтобы понаблюдать необычный эффект, вызванный неоновым светом, падающим на тень счетчика платной стоянки. В этот момент из остановившейся машины, приветствуя рассказчика «наигранно-радостным восклицанием», появляется Д., из разговора с которым профессор узнает о недавней смерти сестры Сивиллы — Цинтии. Ночью после этого разговора профессора тревожат воспоминания о Цинтии Вэйн, верившей в то, что дух Сивиллы всегда был рядом с ней в виде некой ауры. Рассказчик не верил Цинтии, однако ему не удается уснуть до рассвета; наконец уснув, он видит сон, пробудившись от которого пытается

> во что бы то ни стало уловить в нем что-нибудь цинтиеобразное, необычное, какой-нибудь намек, который должен ведь там быть.
>
> Сознание отказывалось соединить ускользающие линии какого-то изжелта-облачного, томительного цвета, иллюзорные, неосязаемые. Тривиальные иносказания, идиотские акростихи, столоверчение – что, если теопатическая

> чушь и колдовство обладают таинственной многозначительностью, едва намеченной? Я сосредоточился, и видение истаяло, ложно-лучезарное, аморфное[7].

Заключительный абзац рассказа, прочитанный как акростих, содержит в себе послание, остающееся неизвестным рассказчику: «СОСУЛЬКИ ОТ ЦИНТИИ, А СЧЕТЧИК ОТ МЕНЯ, СИВИЛЛА». Иными словами, сестры привели рассказчика к тому месту, где ему предстояло услышать о смерти Цинтии, чтобы он задумался о них и о словах Цинтии насчет ауры Сивиллы. В результате само высказывание рассказчика о том, что в его сновидении нет никаких следов Цинтии, оказывается посланием с того света.

Таким образом, в «стилете застынувшей капели» есть отсылка не только к Харди, но и к «Сестрам Вэйн»[8]. После того как «Нью-Йоркер» отказался публиковать этот рассказ, Набоков был вынужден объяснить в письме к своему редактору Катарине Уайт суть послания, заключенного в акростихе. «Большинство из рассказов, которые я собираюсь сочинить <…>, — отмечал он, — будут написаны в этом ключе, согласно этой системе, где второй (главный) сюжет будет вплетен или

помещен позади поверхностного полупрозрачного сюжета»[9]. Когда рассказ «Сестры Вэйн» был наконец опубликован в журнале «Энкаунтер», всего за год до того, как Набоков принялся за работу над «Бледным огнем», он позаботился о том, чтобы читатели были предупреждены о содержащейся в рассказе головоломке, и в следующем номере объяснил как ее решение, так и предназначение. Создавая одновременную перекличку со стихотворением Харди и своим рассказом, Набоков дает нам решающую подсказку[10].

Рассказчик у Харди знает, что «друзья по ту сторону» говорят с ним; в «Сестрах Вэйн» рассказчик не догадывается о том, что мертвые сестры говорят не только с ним, но и через него. Цинтия была художником, чьи работы очень нравились рассказчику, и теперь сосульки, которые она «развешивает» так, чтобы он последовал за ними, отражают их обоюдный вкус к визуальной детализации. Выше всего в поэзии Шейда Кинбот ставил принцип контрапункта, который дух поэта, судя по всему, применяет и в разработке линии Градуса. Цинтия и Шейд интересовались потусторонним (последний — более утонченно), и, оказавшись по ту сторону, они развивают характерные черты своего искусства, используя

мысль и слово прижизненных почитателей.

Как Кинбот передает записанное Хэйзель послание «пада ата…», но не может, несмотря на все усилия, разобраться в нем, рассказчик из «Сестер Вэйн» не способен различить в своих словах послание умерших. Профессор гордится своей исключительной наблюдательностью, но не видит того, кто подает ему сигналы посредством столь тонко описываемой им игры тени и света. Кинбот гордится своим пониманием поэзии — и особенно вербального контрапункта Шейда, — но не осознает, что скрыто в том контрапункте, который он вводит в Комментарий. Фрагмент, посвященный капели, несколькими строками отделен от примечания, которое начинает так: «По какому-то необычайному совпадению (может быть, неотъемлемо присущему контрапунктической природе искусства Шейда) поэт как будто называет здесь по имени (градации, г-рад) человека, которого ему предстояло лично увидеть на одно только мгновение тремя неделями позже». На контрапункте, чувством которого хвалится Кинбот, будет построена перекличка между приближением Градуса и работой Шейда над поэмой. Примечание к строке «Стилет застынувшей капели» заканчивается ноткой самодовольства:

Кинбот явно гордится подмеченным им «ослепительным намеком “стройных стилетов” на блеск солнца — блеск стали, на тень плаща и кинжала и еще на тень цареубийства», однако не понимает, почему он испытывает такое удовольствие, найдя в поэме следы Градуса, о котором Шейд не мог ничего знать.

В других набоковских описаниях загробного влияния — в «Сестрах Вэйн», «Аде», «Прозрачных вещах» («Сквозняк из прошлого») — живые люди, которые получают знаки внимания от мертвых, не могут уловить эти знаки, несмотря на все свои попытки, даже если ведут поиски в правильном направлении, как Хэйзель и Кинбот, которые пытаются расшифровать послание огонька из «Зачарованного амбара». В своих вымышленных мирах Набоков «всегда осознает пределы познаваемого»[11], но, глядя на эти миры извне, с точки зрения перечитывателей, с нашим все более вневременным отношением к времени этих миров, мы можем (Набоков позволяет нам) в конце концов увидеть то, что персонажи произведения — так же, как и мы, когда впервые входим в их время, — не в состоянии различить.

Набоков постарался сохранить следы вмешательств умершего Шейда в жизнь живых, гораздо

более тонких и сложных, чем сигналы тетушки Мод, и гораздо более ограниченных в своем развитии, чем посмертное творчество Хэйзель, вмешательств тайных, но все-таки различимых. Набоков делает так, что поэма «Бледный огонь» опубликована *посмертно,* что позволяет вновь и вновь фокусировать внимание на идее жизни после смерти; поэма написана человеком, фамилией которого является вполне понятное английское слово Shade («тень»), одним из значений которого является «разлученная с телом душа», хотя само по себе это слово никогда не используется как английская фамилия; Набоков изобразил Шейда обычным человеком, и все-таки этот нью-уайский поэт, сказавший: «Жизнь — великая неожиданность. Я не вижу, почему смерть не могла бы оказаться еще большей» (549/261), — куда более удивительная фигура, чем король Зембли.

Вперед к строке 1000, назад к строке 1

Давайте сосредоточимся на временном отрезке до и после гибели Шейда, чтобы понять, насколько она была неожиданна для него. Обрывая поэму, он говорит Кинботу: «Вот тут у меня

(указывая на громадный брюхатый конверт рядом с собою на клеенке) фактически законченный продукт. Остается разрешить несколько пустячков, и (вдруг ударив кулаком по столу) вот я одолел это, черт побери» (991/330). Судя по симметричной организации песней, Шейд планировал поэму в тысячу строк и в последний день работы над ней нашел название и придумал концовку. Оглядываясь на свой творческий путь, Шейд отмечает, что давно перестал давать своим книгам названия, взятые из строк других поэтов, но теперь из-за спешки (притворяется он) взялся за старое и украл «бледный огонь» у Шекспира. Как видно из второй главы настоящего исследования, название поэмы Шейда обыгрывает идею заимствования как таковую, «воруя» образ из речи Тимона о вселенском воровстве; и в то же время, посредством образов отражения из этой речи, название «Бледный огонь» отражает яркий остаточный след отражений, множащихся в начальных строках поэмы. Завершая поэму, Шейд хочет уравновесить изысканно отделанное вступление медленным растворением в приглушенных гармониях вечера. В то же время, благодаря бабочке Vanessa с малиновыми полосками на крыльях, он получает возможность дать

в концовке визуальное эхо вступления, эхо красных полосок на крыльях свиристеля. Гармонии нежно льнут друг к другу, и фраза «переливающая тень и отливающий свет» (строка 996) вновь отсылает к образности прилива и сияния из монолога Тимона, не нарушая «непрерывный / Тихий гул гармонии» (963–964) в последних строках. Не удивительно, что Шейд доволен тем, как работает концовка.

Но поэма, написанная «героическими двустишиями», совсем еще не закончилась: строка 999-ая остается без рифмы. В предпоследнем фрагменте Шейд заявляет:

Я чувствую, что понимаю
Существование или, по крайней мере,
Мельчайшую частицу моего существования
Только через мое искусство,
Как воплощение упоительных сочетаний;
И если личная моя вселенная укладывается в правильную строчку,
То также в строчку должен уложиться стих божественных созвездий,

И он должен, я думаю, быть ямбом.

Я думаю, что не без основания я убежден,

Что жизнь есть после смерти,

И что моя голубка где-то жива, как не без основания

980 Я убежден, что завтра в шесть проснусь

Двадцать второго июля тысяча девятьсот пятьдесят девятого года.

Если бы Шейд оставил поэму без последней рифмы после того, как уравнял замысел, заключенный в его стихе и в стихиях его вселенной (his verse and his universe), он обесценил бы свою спокойную уверенность в фундаментальной гармонии вещного мира, которую хотел передать в последнем аккорде «Бледного огня». Шейд, безусловно, собирался написать еще одну строку, чтобы завершить поэму.

Однако, после того как он принимает приглашение Кинбота выпить вина и они направляются через переулок к дому Гольдсворта, незваный гость убивает его. Согласно Шейду, если его «личная вселенная» скандируется правильно, значит, и «стих божественных созвездий» то-

же, но неожиданно череда рифм обрывается навсегда, словно в насмешку над его спокойной уверенностью, и обещание непрерывности и гармонии подменяется бессмысленной выбоиной гротескной смерти.

Может показаться, что поэма Шейда обречена остаться незавершенной, однако *если* воображение поэта не угасает после его смерти и заставляет Кинбота сперва объявить строку 1000 равной строке 1, а затем описать смерть автора в примечании к этой строке; если именно Шейд внушает Кинботу, что убийцей был Якоб Градус, и заставляет синхронизировать приближение своей смерти с ходом работы над поэмой, то теперь он может увидеть, что его поэма высвобожденной спиралью возносится вместе с последним оборванным двустишием выше, чем он предполагал. В строках «Я был тенью свиристеля, убитого / Ложной лазурью оконного стекла» заключено гораздо больше с тех пор, как Шейд вызвал в воображении Кинбота образ Градуса-Тени, Градуса-стекольщика, чья стихия стекло и чье неумолимое приближение пронизывает Комментарий. Воображение Шейда продолжает жить в лазоревом мире по ту сторону стекла гораздо более насыщенной жизнью, чем Шейд мог

представить себе. Иными словами, само завершение его трудов и дней осуществимо только в их видимой незавершенности: смерть, обрывающая поэму, придает ей невообразимую завершенность. Катастрофическое вмешательство смерти оборачивается превосходным финалом и превосходным новым началом.

В предшествующем предпоследнему фрагменту поэмы Шейд признается:

> *Быть может, моя чувственная любовь*
> *к consonne d'appui,*
> *сказочному дитяти эхо,*
> *Основана на чувстве фантастически*
> *спланированной,*
> *970 Богато рифмованной жизни.*

По всей видимости, Шейд намеревался завершить поэму именно такой consonne d'appui, опорной согласной[12]. Если строка 1000 — «I was the shadow of the waxwing slain», в ней действительно будет эта повторяющаяся опорная согласная («l» в «lane» и «slain»), и это — очередное проявление «фантастически спланированной, / Богато рифмованной жизни».

Если бы мы были внимательны, даже при

первом чтении мы уловили бы шутку, скрытую в первом предложении романа: «Написанная героической строфой (heroic couplets) поэма “Бледный огонь” — девятьсот девяносто девять строк <…>». Шутка эта становится горькой при перечитывании, когда мы уже знаем, *почему* Шейд не смог закончить последнее двустишие. Но теперь она удивляет нас своей искупительной силой, поскольку мы понимаем, что именно эта последняя строка, которую только смерть поэта может сочинить, обнаруживает в поэме такой замысел, о каком не догадывался сам Шейд.

Вместо ледяного вихря скептической иронии, который, как кажется сначала, порожден убийством Шейда, теперь в поэму врывается поток положительно заряженных частиц. Когда-то Шейд высказался в том смысле, что, вероятно, сможет найти ответ на занимавший его всю жизнь вопрос в «теме контрапункта», в «текстуре», в «игре в игру миров» (см. строки 807–819). Шейду удалось создать в поэме свой собственный звуко-смысловой контрапункт и сыграть в игру миров контрапунктным описанием последнего вечера Хэйзель, но теперь он может увидеть, что его труды и дни были ходами в куда более возвышенной игре миров. Вводя линию Градуса

в земблянское повествование, Шейд может намного ближе, чем прежде, подойти к замыслу, лежащему в основе жизни: теперь он способен создать куда более плотную текстуру из перекличек поэмы и Комментария, из самого текста поэмы, изобрести куда более пронзительный контрапункт творения и уничтожения, он способен вести куда более упоительную «игру миров», двигая Градуса шаг за шагом сквозь «сочетание пространства и времени» (209/190)[13].

Суть контрапункта

Вводя после своей гибели линию Градуса в земблянское повествование Кинбота, Шейд получает возможность написать строку 1000 поэмы, расширив смысловое поле строки 1 едва ли не до бесконечности и придав своему труду новое значение. Но нет ли другой причины, по которой Шейд мог бы *захотеть* заставить воображение Кинбота ввести линию Градуса?

На одном уровне вмешательство Шейда отражает его прижизненную доброту. Кинбот верил в свои особые отношения с поэтом только потому, что тот терпел общество своего эксцентричного, докучливого соседа-мегаломана, выслушивал

его, прерывал напряженную работу над поэмой, чтобы прогуляться с дошедшим до крайности собеседником, в чьих фантазиях разглядел и отчаяние, и творческое начало (629/274). Однако при всей своей доброте Шейд не смог бы сочинить поэму по прихоти Кинбота: чужими мольбами вдохновение не призвать. Шейд должен был сочинить поэму по личным причинам, хотя сейчас он видит, что и его творение несет на себе отпечаток потустороннего влияния. Теперь, когда Шейд извне помогает Кинботу с историей Градуса, непосредственный доступ к его сознанию позволяет поэту оценить всю глубину отчаяния бывшего соседа и как-то оправдать тот факт, что поэма, которую тот ждал весь июль, оказалась совсем не эпосом «Solus Rex». Удовлетворяя постоянную потребность Кинбота быть в центре внимания, предъявляя ему новые «доказательства» его исключительности, открывая способ наконец связать Землю с поэмой и задним числом интегрировать земблянские элементы в саму структуру «Бледного огня», Шейд некоторое время удерживает Кинбота от самоубийства, не просто открывая ему способ соотнесения Зембли с написанной Шейдом поэмой, которая никак не могла стать отражением Зембли до гибели по-

эта, но и наделяя его способом ретроспективной интеграции земблянского элемента в процесс непосредственного сочинения «Бледного огня».

Приводя в движение воображение Кинбота, Шейд, подобно Хэйзель, не затрагивает его душу — иными словами, он может работать только с тем материалом, что имеется в его распоряжении: с маниакальной жаждой внимания и восхищения Кинбота, которых он не заслуживает, в глубине души сознавая это, а также с его манией преследования и манерой выражаться элегантной прозой при полном отсутствии поэтических способностей. Благодаря склонности Кинбота видеть себя центром вселенной, Шейд может развить тему Градуса, может превратить своего убийцу Грея в таинственного земблянского ассасина. Шейд, подобно Хэйзель, не ввергает Кинбота в безумие (тот уже безумен), но дает ему, — по крайней мере, пока он пишет Комментарий, — ощущение контроля над происходящим, над теми силами, что, как ему кажется, преследуют его. Только дописав последнее примечание и рассказав о смерти Градуса, Кинбот вновь ощущает острую тревогу, от которой был избавлен на протяжении нескольких месяцев.

Позволяя Кинботовой Зембле развиваться сво-

им путем с помощью тщательно выверенного контрапункта, связывающего линию Градуса с работой над поэмой, Шейд помогает испытывающему священный трепет перед ним как художником Кинботу тоже стать художником в меру его способностей и придать как можно более отчетливую форму своим маниям. Таким образом Шейд выражает благодарность Кинботу за то, что тот сумел оценить контрапунктный аспект его искусства, — как в «Сестрах Вэйн» восхищение рассказчика проработкой деталей в рисунках Цинтии определяет способ, которым сестры доводят его до того места, где он узнает о смерти Цинтии. Сопровождая Кинбота в его работе над Комментарием, Шейд, ко всему прочему, одаривает своего бывшего соседа приятельством куда более близким, чем то, которое могло возникнуть между ними при жизни.

Помогая Кинботу оформить линию Градуса и вплести ее в Комментарий, Шейд также получает возможность отточить собственное искусство и поднять его на новый уровень. Из хаоса, в котором Комментарий грозит потопить поэму, Шейд извлекает порядок, форму, нарастающее напряжение вопреки маниакальной импульсивности Кинбота. Шейд подтверждает существование

«темы контрапункта», взаимодействия жизни и смерти, которое ощущал всегда, и сам присоединяется к «игре миров», выводя Градуса на передний план. По ту сторону зеркального стекла Шейд гораздо глубже чувствует «упоительные сочетания», скрытые за предметами, гораздо отчетливее видит, что его жизнь и искусство были сформированы извне и смогли достичь своего идеального завершения только в его смерти.

Оттеняя детали

Уже сама «контрапунктическая природа» искусства Шейда способна навести на мысль о том, что удивительные связи между Шейдом и Градусом могут быть объяснены активной ролью поэта в создании этого персонажа. Но в посвященных Градусу примечаниях есть и другие аспекты этого искусства, этого поиска «звена-зерна, какого-то / Связующего узора в игре». В предыдущей главе мы отметили некоторые узоры-паттерны, вплетенные Шейдом в ткань поэмы: образы крылатых существ, рифмы, связывающие «pane» (стекло) и «pain» (боль). Теперь Шейд игриво оставляет эти личные знаки в своих прибавлениях к Комментарию.

Возьмем рифму «pane — pain». Словно бы для того, чтобы создать перекличку с первыми образами поэмы и «оконным стеклом» («windowpane») во второй строке, Шейд делает Градуса стекольщиком, которому Тени, собравшиеся на Стеклянном заводе в Онхаве, поручают убить экс-короля Чарльза II. Градус неравнодушен к стеклянным фигуркам животных (697/290), он изготавливает стеклянный глаз для своей любовницы (949–2//317) и утверждает, что усовершенствовал «сверкание и дребезжание так называемых feuilles-d'alarme, употребляемых виноградарями и садоводами для отпугивания птиц» (171/176). Однажды он «вставлял разбитое окно (“re-*paning*”) и проверял для нового правительства риппльсоновские витражи (“Rippleson *panes*”) в одной из бывших королевских оранжерей» (697/290). Однако все эти «panes» начинают ассоциироваться с «pain» из-за страшного взрыва на Стеклянном заводе (см. 149/169, 80/130 и 433–434/242) и упоминания о том, как Градус пытался «себя кастрировать» после того, как его бросила жена, и оказался «с тяжелым заражением в больнице Стеклова» («Glassman Hospital», 697/291).

Изобретательность Шейда, умело вживляющего сюжетную линию Градуса в Комментарий,

согласно контрапунктическим принципам своего искусства, но без какого-либо ущемления творческой свободы Кинбота, заметна уже при первом упоминании Градуса в первом примечании, наполненном птичьими образами и упоминающем земблянского «шелкохвоста», похожего «на свиристеля контуром и окраской». Шейд берет хаотичные импульсы Кинбота под свой тайный контроль и заставляет их служить своим целям, когда Кинбот сообщает читателю об искушении «синхронизировать» с датой начала работы Шейда над поэмой (1 июля) «роковой факт — отбытие из Зембли будущего цареубийцы Градуса», но воздерживается от этого, уточняя, что «на самом деле Градус покинул Онхаву 5 июля на копенгагенском самолете» (1–4/84). Позже Шейд исправит эту неуклюжую попытку синхронизации, заставив Кинбота сообщить о том, что Градус получил приказ убить короля в «пять минут после полуночи 2 июля 1959 года — день, который случайно даже был днем (с точностью до минуты! — *Б. Б.*), когда ни в чем не повинный поэт набросал первые строки своей последней поэмы» (171/175). Завершая первое примечание к первым строкам поэмы упоминанием Градуса, отбывшего из Онхавы на самолете, Шейд вводит

в качестве параллели к летящему свиристелю первый из группы образов, связывающих Градуса с полетом.

Кинбот замечает, что «хотя Градус пользовался всеми средствами передвижения — наемными автомобилями, пригородными поездами, эскалаторами, самолетами, — все же мысленный глаз видит его, и мышцы мысли ощущают его, вечно мчащимся через небо, с черным чемоданом в одной руке и кое-как сложенным зонтиком в другой, в непрерывном скольжении высоко над морем и сушей». И тут же, сам того не ведая, проговаривается: «Сила, движущая им, — это магическое действие самой поэмы Шейда, механизм и размах стиха, мощный ямбический мотор» (131–132/157). Градус является перед нами то подходящим «к русскому пассажирскому самолету» (181/183), то «летящим на запад» (209/190), то перелетевшим «из Копенгагена в Париж» (286/202), то прибывающим «в аэропорт на Côte d'Azur» (697/289), то получающим приказание «сесть на первый же реактивный самолет <…> в Нью-Йорк» (741/294), то всходящим в аэропорту «Орли на борт реактивного самолета <…> поднимающимся, парящим, оскверняющим небеса» (873/303). Параллельно описанию последнего дня работы Шейда над по-

эмой — дня, финал которого будет ознаменован явлением бабочки Vanessa, — Кинбот показывает Градуса подлетающим к Нью-Уаю: «Мы можем теперь, наконец, описать его галстук, пасхальный подарок щеголеватого мясника, его шурина, в Онхаве: искусственный шелк шоколадно-коричневого цвета в красную полоску <…>. Мы можем различить (налетая прямо на него, но в совершенной безопасности, — как призрак, проходя сквозь него, сквозь блещущий пропеллер его самолета, сквозь делегатов, усмехающихся и машущих нам) его фуксиновые и багровые внутренности» (949–2//318). Указатель имен упоминает этот галстук в статье «ВАНЕССА, “Красный Адмирал” <…> представлена в карикатурном виде, 949»; и правда, этот галстук, завершающий череду образов, связанных с летящим Градусом, копирует окраску той самой, темной, с алой перевязью, бабочки, которая вторит свиристелю из первой строки поэмы.

Тени своего «я»

Бабочка Vanessa, разумеется, приводит на ум кое-кого другого. После своей гибели Шейд, по всей видимости, не только постигает ошелом-

ляющую глубину замысла, вплетенного в его жизнь и искусство, но и узнает, что автором этого замысла была его дочь. Он не просто находит Хэйзель «где-то живой», но и видит, насколько она расцвела и насколько щедро обогатила его после своей смерти.

Шейд однажды сыграл в игру миров, построив по принципу контрапункта рассказ о последнем вечере Хэйзель. Теперь, за гранью смерти, он убеждается в том, что и Хэйзель играла с ним в такую же нежную, но куда более удивительную игру миров. Даже если некий верховный игрок и ограничил ту доску, на которой должна была разыграться партия жизни и смерти Шейда, даже если он поставил на нее необходимых «единорогов из слоновой кости и фавнов из эбена» в лице Кинбота и Грея, Шейд видит, что Хэйзель воспользовалась всеми доступными ей ходами сполна. Она вдохновила земблянские видения Кинбота и с их помощью подтолкнула отца к созданию его последнего и лучшего творения, по-своему оттенив его личные знаки — «звено-зерно», застекленные (paned) рифмы и крылатые образы; вспорхнув перед Шейдом в обличье бабочки Vanessa, она одарила его концовкой поэмы.

При жизни Хэйзель была раздражительна и

нелюдима. Хотя ее спальня находилась рядом с кабинетом отца, разговоры, подобные семейной беседе о «Четырех квартетах» Элиота, были редкостью. Шейд ощущал силу воображения Хэйзель («У нее были странные страхи, странные фантазии, странная сила / Характера»; 344–345), но никогда не догадывался о направлении ее мыслей. После смерти Хэйзель взрывается творческой энергией, не находившей выхода при ее жизни, и посылает ударную волну запоздалой любви отцу, вызывая в нем такое сильное поэтическое горение, которое только смерть в состоянии погасить. Но и после смерти Шейд прибавляет сюжетную линию Градуса к земблянскому сюжету Хэйзель в знак восхищения сотворенным ею миром и в знак благодарности за дарованное ею вдохновение.

Набоков слишком умен, чтобы дать нам возможность проникнуть в сознание Хэйзель или Шейда после того, как они оказываются по ту сторону: дальше Зембли, «страны отражений», мы не видим ничего, даже сознавая, что Шейд как-то продолжает жить за «ложной лазурью». Однако, позволяя заметить влияние мертвой Хэйзель на отца и его соседа, равно как и влияние духа Шейда на Кинбота, Набоков подсказывает нам, что

трансформация сознания и даже полное изменение условий его существования после смерти может изменить курс чьей-то жизни самым необыкновенным, непознаваемым образом.

Набоков слишком умен и для того, чтобы разыграть перед нами спектакль воссоединения Шейда с дочерью в загробном мире. Он лишь намекает на трансцендентность личности, на ее неуничтожимость в смерти, но не пытаясь что-то обнаружить в непроницаемой запредельности, а показывая, как сама запредельность обнаруживает себя по эту строну. В мире смертных Кинбот пребывает в отчаянной, хоть и добровольной, изоляции, но после смерти и Хэйзель, и ее отец оказываются способны сострадать ему, превратить его горести в краткую вспышку вновь пережитого триумфа. Хэйзель, прежде замкнутая и неподатливая, теперь инстинктивно действует сообща с Шейдом, прослаивая историю приближения Градуса историей побега Чарльза II[14]. Каким-то образом Хэйзель и ее отцу удается преодолеть все барьеры, отделявшие их друг от друга и от Кинбота, и при этом не только не изменить своим предпочтениям (ее страсть к отражениям и жалость к отвергнутым женщинам; его страсть к контрапункту и контролю, темы

стекла и крыльев), но и предоставить Кинботу полную свободу самовыражения.

Свобода и замысел

На первый взгляд, то, что нашей жизнью играют высшие силы, пусть «бесстрастные и немые», может показаться попранием человеческой автономии, человеческого достоинства. Мало кто ценил личную независимость больше, чем Набоков, но в минуты творческого восторга он инстинктивно чувствовал «мгновенный трепет умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern, — не знаю, к кому и к чему, — контрапунктному ли гению человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца»[15]. Подобно своему создателю, Шейд не находит ничего унизительного в представлении о том, что его жизнь — игра, разыгранная свыше, — скорее это раскрепощает его. Он пытается найти в этой игре «ту самую радость, что находили в ней те, кто в нее играл» (строка 816), относясь к своей жизни, включая гибель Хэйзель, как к партии, разыгрываемой его искусством. Умерев, Шейд понимает,

как «благосклонный дух» Хэйзель баловал его, пока он был «земным счастливцем», и объединяется с ней, чтобы в свой черед баловать Кинбота.

В определенном смысле создание Градуса в воображении Кинбота знаменует новый этап в творчестве Шейда, равно как и завершение шедевра, в котором ему не удалось поставить точку при жизни. Однако даже этот свободный ход, сделанный его преображенным сознанием, сам по себе был задуман неким «контрапунктным гением человеческой судьбы», находящимся на куда более высоком уровне, чем тот, на котором сейчас пребывают Шейд и Хэйзель. Так же как тетушка Мод предвидела опасность, грозящую Шейду в том случае, если он перейдет переулок у дома Гольдсворта в компании иностранца, пока вокруг них будет порхать бабочка atalanta, умершая Хэйзель тоже, по всей вероятности, предвидела, что, в качестве «старого друга», окажется у «номера девятьсот девяносто девять» в тот момент, когда Шейд с почти законченной рукописью под мышкой шагнет навстречу судьбе. Теперь, когда Шейд использует новую свободу для того, чтобы приводить в действие воображение Кинбота, он не может не осознавать, что все это было предвидено и детально описано в его поэме «Бледный

огонь». Шейд видел себя в «отраженном небе» первых строк поэмы, а теперь играет роль «тени свиристеля» в лазурных небесах «страны отражений». Он заявлял, что готов после смерти стать «цветочком / Или жирной мухой» и теперь вхож в сознание Кинбота — «цветочка» («pansy») или «овода» («botfly»)[16]. Однажды он легкомысленно описал себя бреющегося и при этом сочиняющего стихи:

> *<…> и вверх по крутому*
>
> *Склону большие грузовики ползут вокруг моей челюсти,*
>
> *И вот причаливает безмолвный корабль, и вот – в темных очках —*
>
> *Туристы осматривают Бейрут, и вот я вспахиваю*
>
> *Поля старой Зембли, где стоит мое седое жнивье,*
>
> *И рабы косят сено между моим ртом и носом.*
>
> *Жизнь человека как комментарий к эзотерической*
>
> *940 Неоконченной поэме. Записать для будущего применения.*

Пока воображение Шейда отдается свободному полету во время бритья, белый слой пены на его лице подсказывает ему переход от бейрутского солнца к заснеженным пустыням дальнего севера — образу, который он локализует с помощью своего любимого Александра Поупа (ср. в «Опыте о человеке» (II, 224): «В Гренландии, на Новой Зембле, или Бог знает где еще»). Упоминая Земблю, Шейд не имел в виду Кинбота, будучи слишком тактичным человеком, чтобы ссылаться на фантазии помешанного соседа, но теперь, после смерти, он поселяет Джека Грея в Зембле и в комментарии к своей незавершенной поэме. Шейда не страшит то, что самые смелые и свободные из его деяний и фантазий несут в себе следы более глубокого замысла, осуществляющего себя через них, — он чувствует безграничную нежность, скрытую за этими влияниями, нежность, которая заставляет его воображение работать в полную силу, заботиться о его настоящем ввиду его будущего, и не только дарует ему свободу, но и приумножает ее.

Как возможности Хэйзель и Шейда возрастают за гранью смерти благодаря той роли, которую дочь и отец играют в более масштабном замысле, так и их влияние на жизнь Кинбота расширя-

ет границы *его* свободы. Образы отвергнутых женщин, созданные Хэйзель, заставляют воображение Кинбота пылать мрачным комическим огнем. Шейд, искусный и дисциплинированный мастер, берет Комментарий под свой контроль, придает ему ритм и направление, которых в противном случае он был бы лишен, но своеволие и независимость Кинбота от этого не страдают. Напротив, тщеславный во всем, Кинбот не может не привлечь внимание к искусности *своего* контрапункта, что никогда не пришло бы в голову скромному и сдержанному Шейду («Мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Зембли в зеленую Аппалачию, на протяжении всей поэмы, следуя путем ее ритма, проезжая мимо на рифме», 17, 29/89; «Никогда еще неизбывный ход судьбы не имел столь чувственного оформления», 131–132/157; «Я расположил относящиеся к нему примечания таким образом, что первое из них <…> оказалось самым туманным, тогда как последующие становятся постепенно яснее по мере того, как градуальный Градус приближается в пространстве и во времени», 171/176). Комментируя перемежающиеся события последнего вечера Хэйзель, Кинбот, не чувствуя своей неле-

пости, не может скрыть снисхождения: «Все это представляется мне слишком искусственным и растянутым, особенно потому, что прием синхронизации уже насмерть заезжен Флобером и Джойсом. В прочих отношениях разработка темы прелестна» (403–404/228). Следующее за этими словами примечание открывается абсурдно избыточной синхронизацией приближения Градуса и Шейда к строке 1000: «10 июля, в день, когда Джон Шейд это написал — а возможно, и в ту самую минуту, когда он начал свою третью картотечную карточку — строками 406–416, Градус ехал в наемном автомобиле из Женевы в Лэ» (408/228). Через целых шесть страниц это примечание заканчивается очередной подчеркнутой синхронизацией: «Издалека снизу доносилось лязганье и позвякивание работающих каменщиков, и внезапно поезд прошел через сады, и геральдическая бабочка <…> с червонной перевязью на черном перелетела через каменный парапет, и Джон Шейд взял новую карточку» (с. 235). Даже вдохновленный Шейдом, Кинбот остается верен себе[17].

Помогая Кинботу изобразить путешествие Градуса из Зембли в Америку, Шейд дает возможность бывшему соседу впервые сыграть в

его собственную небольшую игру миров и взглянуть на мир с чужой точки зрения. В каком-то смысле Кинбот упускает эту возможность, поскольку, манипулируя Градусом, продолжает прославлять себя за чужой счет. И правда, его неуклюжая и комически мелочная оркестровка темы Градуса может послужить контрастом изобретательности, ненавязчивости, заботливости, отзывчивости и уважению к свободе личности, которые Хэйзель проявляет по отношению к отцу, Хэйзель и Шейд — к Кинботу, а высшие силы — к ним троим.

Изображая с помощью трагического контрапункта в середине поэмы вечер гибели Хэйзель, Шейд передает лишь оставшиеся в его памяти обрывки кошмарных разговоров о ее самоубийстве и обобщенный зимний колорит. Он мог бы описать этот вечер как миниатюрную игру миров, но из уважения к человеческой независимости и личной тайне Хэйзель не позволяет себе притворяться, будто способен проникнуть в ее сознание. Когда же Кинбот изображает Градуса, тоже в своем роде человека, он, пусть и не понимая, что персонаж, созданный его воображением, не имеет ничего общего с Греем, ведет себя как маленький божок по отношению жалкой

твари, стоящей неизмеримо ниже его. Вместо отзывчивости и поддержки, которыми Хэйзель и Шейд одаривают тех, на кого они оказывают влияние, Кинбот злорадно сводит на нет человеческие качества, свободу и достоинство Градуса: «Внутренние движения в нашем механическом человеке производились простыми пружинами и катушками» (171/176); «напоминающий шимпанзе наклон его широкого тела»; «морально это был автомат в погоне за другим автоматом», «я бы предложил признать, что — если его человеческой неполноценности окажется недостаточно для объяснения идиотского путешествия через Атлантический океан с единственной целью опорожнить обойму пистолета, — признать, доктор, что наш получеловек был также полупомешанным» (949–2/320). Следя за постепенным приближением Градуса, Кинбот наслаждается своим нарративным контролем, кичится своей художественной изобретательностью, благодаря которой фигура Градуса становится тем более различимой, чем он ближе к цели, — пока мы наконец не погружаемся в бурлящие внутренности убийцы, когда тот подлетает к Нью-Уаю (171/176 и 949–2/318). Кинбот упивается своей способностью описывать обстоятельства, на которые, по

его словам, Градус не обращает внимания («Он никогда не бывал в Нью-Йорке, но, как многие полукретины, был выше новизны», 949–2/314), но даже когда Градус оказывается все-таки способен заметить какие-то вещи, Кинбот не в состоянии избежать снисходительного тона: «Градус мог с некоторой помощью лучше осведомленных лиц разглядеть <…>» (408/234). Кинбота радуют унижения Градуса, его несчастья, постоянно испытываемая им боль; он смакует все без исключения детали его желудочного расстройства в день убийства и его бурное посещение туалета Вордсмитской университетской гостиницы.

Линия Градуса определена характерными для Шейда образами и структурами — контрапунктом, лейтмотивом «pane — pain», связанным с профессией Градуса, образами полета, устанавливающими его траекторию, — но ничто не мешает Кинботу разрабатывать эту линию по своему усмотрению. Шейд дает ему возможность расширить границы собственного «я», выйти за них, играя в игру миров с Градусом, но Кинботу не удается принять эту эстафету щедрости. В отличие от Шейда, находящегося в постоянном поиске выхода за пределы собственного «я», Кинбот остается самим собой, комичным и невы-

носимым в своем эгоизме (впрочем, мы бы и не хотели, чтобы он стал другим, пусть нам самим и не улыбается перспектива заполучить его себе в соседи), пользуясь свободой только для того, чтобы злорадствовать насчет ограниченности Градуса и прославлять собственную способность подобную ограниченность превозмочь.

Смена тональности

Повествования о призраках не новинка в истории литературы, но никто никогда не придавал им такого значения для своего творчества, не рассказывал их серьезнее и смешнее, чем Набоков. Никто до него не слагал повествований о призраках, в которых мертвые так много говорили бы живым или *через* живых, оставаясь при этом неуслышанными. И уж точно никто не писал — и даже придумать не мог бы — повествований о призраках, в которых призраки остаются невидимыми не только при первом чтении, но и зачастую при перечитывании. Набоков иронично усугубляет ситуацию, включая незамеченное послание из потустороннего мира в те самые слова, которыми персонаж отрицает возможность существования такого послания. На этой иро-

нии строится рассказ «Сестры Вэйн», но, как мы убедились в предыдущей главе, она встречается и в «Бледном огне», в отрывке, который начинается словами Шейда: «И когда мы потеряли наше дитя, / Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный / Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы / Выстукать ее ласкательное имя», — и заканчивается элиотообразными отголосками неотвязно-зловещего ветра: «“Не спишь, так зажги и сыграй / Со мною в шахматы”. <…> “Мой связан конь. Как тут помочь?”» Однако в Комментарии эта ирония звучит в совершенно другой тональности.

Эта глава началась с перекличек, которые мы более или менее сознательно улавливаем уже на ранних стадиях постижения «Бледного огня», хотя и не можем объяснить их. Давайте закончим еще никем, похоже, не замеченными перекличками, содержащимися в одной, с виду проходной, сцене, где мимоходом обыгрываются темы последних двух глав настоящего исследования: источники «Бледного огня», общение между мертвыми и живыми, игра миров.

Какой бы художественно или философски сложной и строгой ни была метафизика, разрабатываемая Набоковым в «Бледном огне», она

никогда не уводит слишком далеко от ощущения игры как основы вещного мира. Опечатка «fountain — mountain» обещает Шейду подтверждение его, в свою очередь многообещающего, обморочного видения, но когда все его надежды рушатся и оказывается, что судьба просто запутала следы, само признание этого факта приводит Шейда к «настоящему смыслу», ко «всей теме контрапункта». Вплетая сюжетную линию Градуса в ткань фантазий Кинбота, Шейд не может ожидать, что насмешливое обращение последнего с Градусом окажется куда менее милосердным и куда более смешным, чем фиаско с «фонтаном-горой». Однако даже когда Кинбот в свою очередь пускает убийцу по ложному следу, мы видим, что Шейд играет с бывшим соседом в игру миров, подавая ему знаки в тех строках Комментария, в которых Кинбот говорит о том, что его умерший друг вряд ли пошлет ему какой-нибудь знак.

Набоков обожал фокусников и подражал им с детских лет[18] и знал, как отвлечь наше внимание от подсказок. В примечании к строке 286 Кинбот пишет: «Когда между двумя тайными агентами, принадлежащими к враждебным партиям, происходит поединок умов, то, если у одного таковой отсутствует, бой может быть забавным; но он

скучен, если оба болваны. Я бросаю вызов кому угодно — пусть найдет в анналах заговоров и контрзаговоров что-либо более бессмысленное и скучное, чем сцена, занимающая конец этого добросовестного примечания» (286/206). Для опытного читателя Набокова это указание внимательно следить за его руками.

У Кинбота в Комментарии есть несколько перекличек с названием поэмы, а у Шейда в самой поэме — всего одна: «Розовый след реактивного самолета над пламенем заката» («Jet's pink trail above the sunset fire», строка 286). Снедаемый желанием быть признанным в качестве вдохновителя Шейда, Кинбот не замечает этой переклички, спеша сообщить, что, подобно Сибилле, чью отзывчивость и впечатлительность здесь воспевает Шейд, он «тоже часто обращал внимание <...> поэта на идиллическую красоту самолетов в вечернем небе». Затем следует молниеносный переход: «Кто бы мог угадать, что в тот же самый день (7 июля), когда Шейд записал эту искрящуюся строку (последнюю на двадцать третьей карточке), Градус, alias Дегрэ, перелетал из Копенгагена в Париж, завершив таким образом второй этап своего зловещего путешествия!» (286/202).

Следующая сцена описывает встречу Градуса с Освином Бретвитом, карлистом (сторонником Карла Ксаверия Возлюбленного), которому Градус, выполняя указание вышестоящих Теней, предлагает обменять фамильные бумаги семьи Бретвитов на возможность установить контакт с находящимся в бегах королем. Перед нами первая сцена, в которой Градус говорит, и поскольку Освин Бретвит умрет на операционном столе через день после этой сцены, «свидетельство» Кинбота о произошедшем должно полностью исходить от Градуса. Описывая эту сцену, Кинбот исходит сарказмом насчет «точного плана Теней» (286/202). В сцене настойчиво слышны отголоски шахматной задачи, но какой-то бестолковой. Шахматные задачи — страсть Бретвита, само его имя означает «шахматный ум» (см. 286/209; от *нем.* Schachbrett, шахматная доска, и *англ.* wit, ум), а его двоюродные дядя и брат, чьи бумаги обещаны ему Градусом, носят имена Зуле и Ферц, что означает, согласно Указателю имен, «шахматная ладья» и «ферзь».

Устроив западню, Кинбот возносит хвалы Освину Бретвиту:

> Через блестящий рифленый океан я

приветствую мужественного Бретвита! Пусть на мгновение покажутся его рука и моя в крепком трансатлантическом пожатии над золотой гралицей эмблематического солнца. Пусть никакая страховая фирма или авиационная компания не использует этой виньетки в качестве рекламного герба на глянцевитой странице журнала под изображением отставного дельца, ошеломленного и польщенного на цветной фотографии видом закуски, которую предлагает ему стюардесса вместе со всем прочим, что она может дать; лучше пусть это возвышенное рукопожатие будет принято нашим циничным веком неистового гетеросексуализма как последний, но долговечный символ мужества и самоотвержения. Как горячо мечталось, что подобный же символ, но в словесной форме, осенит поэму другого умершего друга, – но этому не суждено было случиться… Тщетно было искать в «Бледном огне» (воистину бледном!) тепла моей руки, сжимающей твою руку, бедный Шейд! (286/205)

«Воистину бледном!» Сам того не зная, Кинбот язвит насчет названия поэмы в примечании к строке, которая содержит единственную перекличку с названием («след реактивного самолета над пламенем заката»). Хвала Бретвиту, обращенная «через блестящий рифленый *океан*», рукопожатие «над золотой *гралицей* эмблематического *солнца*» тоже перекликаются (и снова без ведома Кинбота, поскольку он не знает первоисточника) с образом ломаных отражений, которыми завершается речь Тимона Афинского о порочном круге воровства. Для контраста со своим символом возвышенной мужской дружбы, «крепким трансатлантическим пожатием», Кинбот использует «неистово» гетеросексуальную рекламу авиакомпании, что снова напоминает о «следе реактивного самолета над пламенем заката». И наконец, обращаясь к покойному Шейду, Кинбот печалится о том, что подобного символа мужской дружбы нет в «Бледном огне».

Тем не менее у нас есть веские основания полагать, что символ этот есть, что все отголоски, которые Кинбот не улавливает, показывают нам Шейда в каком-то смысле протягивающим руку своему комментатору, позволяющим ему украсть «Бледный огонь» и добыть из поэмы столько

света, сколько тот в состоянии извлечь оттуда на протяжении своего Комментария. Шейд хотел «играть в игру миров, производя пешки / В единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена» (строки 819–820), и именно в этом шахматном примечании он делает свои самые игривые и изощренные ходы. Хотя один из Теней, барон А., надеясь выйти на короля с помощью семейной переписки Бретвитов, совершает просчет (письма невыносимо скучны, уже публиковались, и это даже не оригиналы, а писарские копии), само имя барона дает Шейду, этому мастеру контрапункта, возможность сделать ключевой ход. Поскольку статьей об этом самом «А., бароне, Освине Аффенпине, последнем бароне Аффском[19], мелком предателе» открывается Указатель имен — а как же иначе, с таким-то именем! — положение этой земблянской Тени соответствует положению первой строки поэмы так же, как излишняя краткость, почти что оборванность последней статьи Указателя («Zembla, a distant northern land»[52]) соответствует оборванности

[52] Примечания: 52

Русский алфавит не позволяет статье «*Зембля*, далекая северная страна» оказаться в конце Указателя имен. Вера Набокова разрешает это затруднение, начиная эту статью словами «ячейка яшмы» из строк 557–558: «Как, задохнувшись в черноте, определить / Терру Прекрасную, ячейку яшмы». — *Прим. перев.*

последнего двустишия[20].

Когда выясняется, что письма бесполезны, Градус в разговоре с Бретвитом пытается окольным путем разузнать, как добраться до короля. И тут Бретвита осеняет: «Какая тупость с моей стороны! Он же один из наших!» Поскольку карлистскому агенту, открывающему себя старшему по рангу, предписано делать знак, «соответствующий букве “Х” (первая буква имени “Ксаверий” по-земблянски) в одноручном алфавите глухих» (стр. 208), левая рука Бретвита невольно начинает «подсказывать» Градусу этот знак. «В тех нескольких случаях, когда он был подан Бретвиту, откровению предшествовал для него миг напряженного ожидания — скорее прореха во времени, чем действительная пауза — нечто вроде того, что врачи называют “аурой”, странное ощущение одновременно напряженности и нереальности, одновременно жара и холода неизъяснимого раздражения, пронизывающего всю нервную систему перед припадком. И на сей раз Бретвит почувствовал, как магическое вино ударяет ему в голову». Эти «прореха во времени» и «аура» напоминают как детские припадки Шейда, так и его взрослый опыт смерти — моменты, казавшиеся ему исполненными некоего

неопределенного обещания, — но и здесь ничего не оказывается проясненным:

> «Хорошо, я готов. Подайте знак», – сказал он жадно.
>
> Градус, решившись рискнуть, взглянул на лежавшую на коленях Бретвита руку – незаметно для своего хозяина она, казалось, ручным шепотом подсказывала Градусу. Он попытался повторить то, что она изо всех сил старалась внушить ему, – всего лишь рудименты нужного знака.
>
> «Нет-нет, – сказал Бретвит, снисходительно улыбаясь жесту неловкого новичка. – Другой рукой, друг мой. Вы же знаете, Его Величество левша».
>
> Градус попытался опять, – но, подобно изгнанной марионетке, пугливый маленький суфлер исчез. По-бараньи уставившись на свои пять ставших чужими обрубков, Градус проделал движение неумелого, полупарализованного тенеписца и, наконец, неуверенно изобразил V – знак победы. Улыбка Бретвита начала блекнуть (286/209).

Кинбот отчаялся получить от Шейда какой-ни-

будь знак, подтверждающий их дружбу; Бретвит хочет получить от Градуса знак карлистов, но, несмотря на подсказку, так его и не получает. Однако и «тенеписец», и «V — знак победы» подсказывают, что провал Градуса может быть прочитан по-другому — как знак того, что тень Шейда вписывает себя в текст, утверждая свою потустороннюю победу: даже если Кинбот и не в состоянии расшифровать это сообщение, даже если Шейд знает, что Кинбот не выдержит этого испытания, он все-таки посылает сигналы с помощью тех ходов, которые заставляет делать Градуса.

Полтергейст тетушки Мод и его предзнаменования в «Зачарованном амбаре» лишь тревожат и озадачивают. Хэйзель тоже понимает, что излишне прямолинейные попытки подать отцу сигнал о своем существовании — как в том случае, когда она заставляет Кинбота повторить некоторые из ее «зеркальных слов», — лишь настораживают и печалят его. Избирая косвенный путь Кинботовой «страны отражений», Хэйзель может сообщить Шейду намного больше, даже если ему и останется неизвестен истинный источник его неслыханного вдохновения. Для Шейда, с его куда более сильным воображением, линия

Градуса оказывается способом создать проникновенную фугу перекличек, сигнализирующую о *его* присутствии, способом передать такое послание из загробного мира, которое ему самому хотелось бы получить при жизни. Редкий эгоист, Кинбот комично не замечает даже самые игривые и заостренно-личные из таких перекличек, но именно *через него* дают о себе знать навязчивые намеки, преследующие нас с первых страниц «Бледного огня». Долгое время они просто преследуют нас, заставляя приглядеться к ним. Если мы так и поступаем, — занимая к тому же позицию внешнего наблюдателя, — то в конце концов получаем возможность расшифровать сигналы, которые Шейд подает нам в Комментарии как с помощью недвусмысленного контрапункта, так и с помощью, казалось бы, случайных оговорок.

14. *Поэма «Бледный огонь», роман «Бледный огонь», «бледный огонь»: спираль размыкается*
Спирали, синтезы и решения

В «Бледном огне» путь к открытию, ожидающему как Шейда и Хэйзель, так и читателя, повторяет спираль, описанную Набоковым в его автобиографии[1]. «Плюсы» Джона Шейда — спокойная уверенность в пробуждении на следующее утро, в жизни после смерти, в гармонии «божественных созвездий» — образуют первую, тезисную, дугу спирали. Вторая, антитезисная, негатив первой, соответствует убийству поэта и, как следствие, незавершенности его поэмы, превращению его жизни, трудов и смерти в жестокую пародию. Рассматривая в автобиографии шахматную задачу, Набоков описывает, как на ее антитезисной стадии подталкивает потенциального разгадчика-эксперта к «модному “передовому” решению». Та же уловка обнаруживает себя в романе «Бледный огонь» — в жестокой иронии, в метафизическом разоблачении, когда вся эта катавасия Градуса и Кинбота подрывает

чувство вселенского порядка, присущее Шейду[2]. На третьей дуге поэма движется от строки 999 к строке 1000, возносясь к своему началу благодаря потоку позитивной иронии, подсказывающему, что жизнь после смерти может синтезировать сияющий смысл даже из того, что кажется абсолютно бессмысленным. Изнутри жизни Шейда его вера в потустороннее ничем не оправдана. Но при взгляде извне или с той стороны, откуда теперь смотрит Шейд, сама хрупкость, само несовершенство смертного бытия говорят о щедрости замысла, лежащего в его основе.

Уверенность в том, что посредством своего искусства художник способен постичь скрытый замысел жизни и смерти, может оказаться либо совершенно необоснованной, либо полностью оправданной, причем гораздо в большей степени, чем художник мог вообразить. Набоков допускает, что его собственная уверенность, куда более крепкая, чем уверенность Шейда, может оказаться такой же необоснованной, какой представляется уверенность Шейда в момент его гибели. Однако сама возможность существования настолько завуалированного, сложного и поразительного замысла, как тот, которым пронизан роман «Бледный огонь», делает весьма

вероятным то, что в основе нашего мира лежит строгий и непостижимый замысел.

Некоторые читатели все еще видят у Набокова лишь негативную иронию, способность безжалостно ставить на место, хладнокровно фиксировать разочарования, унижения и ужасы, что, с их точки зрения, демонстрирует его высокомерие и Schadenfreude[53]. Как свидетельствуют набоковские германы, гумберты, падуки и градусы, этого писателя нельзя обвинить в слепоте к мрачной стороне жизни. Однако те читатели, которые на этом останавливаются и думают, что Набоков тоже останавливается на этом, на этой модернистской иронии или постмодернистской abîme[54], упускают из виду его позитивную иронию и его стремление, уподобляясь, как ему кажется, самой жизни, охватить весь мрак и обратить его вспять в зеркале смерти. Поиск такой возможности отличает Набокова от других и заставляет его творить.

---

[53] Примечания: 53

Злорадство *(нем.)*.

[54] Примечания: 54

Бездна *(фр.)*; здесь: художественный прием «рассказ в рассказе». — *Прим. перев.*

Творец и творение

Шейд тоже интуитивно ощущает «стих божественных созвездий» — нечто невероятно искусное, скрытое за кажущимися случайностями мира и оправдывающее существование каждой его детали. Зная, что это прозрение необходимо проверить на самых трудных формах своего опыта, Шейд превращает поэму «Бледный огонь» в исследование своих, казалось бы, безрезультатных поисков чего-либо по ту сторону жизни, в анализ своего величайшего горя, того события, которое он меньше всего хотел бы спланировать, — самоубийства Хэйзель. Шейд играет в игру миров с судьбой дочери и собственными поисками, что выражается в симметричной структуре поэмы, в контрапунктном описании событий последнего вечера Хэйзель, в скрытых узорах и перекликающихся рифмах. Несмотря на бесплодность поисков и непоправимость утраты, Шейду удается выявлять порядок и гармонию в своей жизни до того момента, пока вмешательство смерти не рушит всю его симметрию. Однако за гранью смерти Шейд обнаруживает, что само это вмешательство позволяет ему увидеть себя

частью замысла куда более совершенного, чем он мог предполагать, и сыграть в игру миров куда более многообещающую, чем та, которая была доступна ему при жизни.

Умерев, Шейд понимает, что сама его мощная и оригинальная поэзия была отмечена потусторонним присутствием. В первом двустишии «Бледного огня» Шейд создает незабываемый образ свиристеля, при этом тайно намекая не только на своих покойных родителей и дочь, но и на самого себя, мастера, который, подобно Дедалу, мифическому «древнему искуснику» (по выражению Джойса[55]), поднялся в воздух на восковых крыльях (wax wings[56]); кроме того, здесь он вводит свои коронные лейтмотивы крылатых существ и «стеклянных» рифм, которым предстоит незаметно придать поэме внутреннее единство. Однако после смерти он обнаруживает в этих, казавшихся ему однозначно оригинальными, строках не только влияние родителей и дочери, но и замысел некоего бесконечно превосходящего его искусника, который определил,

---

[55] Примечания: 55

См. последние слова романа «Портрет художника в юности», перевод М. П. Богословской-Бобровой. — *Прим. перев.*

[56] Примечания: 56

Ср. *англ.* waxwing, свиристель. — *Прим. перев.*

что он умрет, не дописав поэму, только для того, чтобы вернуться назад по широкой дуге смерти и завершить свой труд с помощью Градуса и примечания к строке 1000.

Находясь за пределами вселенной романа, мы, естественно, знаем, кто этот высший искусник, архитектор этого лабиринтоподобного «дедалова плана» (810/301). Скорее всего, именно Шейд использует латинское слово «Gradus» для переименования Джека Грея — всего лишь маленький шаг от «де Грея» («De Grey») или «Дегри» («Degree»), — но за Шейдом стоит Набоков, для которого это слово созвучно русскому «градусу». Весьма вероятно, что Хэйзель, пестуя фантазию Боткина, мнящего себя земблянином Кинботом, переставляет слоги в его русской фамилии, но за ней стоит писатель, который сумел разглядеть в этой фамилии английские слова «botkin» и «kinbote», дающие прекрасные возможности для воплощения тайного авторского замысла[3]. И уж точно не Шейд, а Набоков придумал Кинбота, выбрал ему имя и судьбу.

Написав свои самые светлые строки, Шейд погибает — и обнаруживает в этих строках признаки влияния высших сил, что дает ему, в свою очередь, возможность управлять миром гораздо

шире, чем прежде, а Кинботу, благодаря этому, творить мир с неведомой прежде силой. Если такая модель в какой-то степени соответствует истинному положению вещей, подразумевающему, что за жизнью и смертью скрыта некая глубочайшая истина, не значит ли это, что и Набоков, создавая Шейда, ощущал на себе руководство высших сил? Или идея о том, что наш мир — только часть каскада миров внутри других миров, скорее металитературная, чем метафизическая, и отражает не столько жизнь или то, что скрыто за ней, сколько предпочтения утонченного искусства?

Как Шейд проверяет догадку о том, что за жизнью стоит искусство, на примере события, менее всего подходящего в качестве детали великого замысла, так же наверняка должен был поступать и сам Набоков. Действительно, в ранних произведениях Набокова много подобных примеров. В «Даре» Годунов-Чердынцев иллюстрирует свое предположение об искусном замысле, лежащем в основе человеческой жизни, довольно самоуверенно вторгаясь в биографию Николая Чернышевского, — но понимает, что этого недостаточно. Только испытав это предположение на своем личном опыте, только проследив

непрерывный узор услужливой судьбы в жизни, полной страданий, только показав, что сами страдания, утраты и хаос его существования могут служить подтверждением существования великого замысла, он может на что-то претендовать. Когда Годунов-Чердынцев приходит к этому в самом конце романа, *мы* неожиданно осознаем, что уже в самом начале он вплел в суету и лишения своей жизни доказательства неожиданно обнаруживающегося замысла, которого мы не замечали. Мог ли Набоков не шагнуть дальше в этом эксперименте, чтобы взглянуть под этим углом на свою собственную жизнь? Именно это он делает в автобиографии. По его словам, он планировал «Говори, память» в соответствии с тем, как его жизнь «была распланирована неизвестными игроками»[4]. То, что может показаться довольно слабо связанной чередой эссе-воспоминаний, таит в себе множество скрытых узоров, — включая лейтмотив трогательных утрат, — которые постепенно являются внимательному взгляду и сходятся воедино в самом конце книги, намекая на существование и возможность постижения бесконечно милосердного замысла, скрытого за временем[5].

В «Бледном огне» Набоков, подобно Шейду, про-

веряет свои догадки на том, что вряд ли допустил бы в своей судьбе, если бы мог творить ее. Так же как Шейд выстраивает поэму вокруг самой страшной из пережитых им потерь, Набоков выстраивает «Бледный огонь» вокруг своих потерь и страхов: как отец, он претворяет страх за сына в скорбь Шейда о погибшей дочери, а покушение, в результате которого был убит его отец, превращает в убийство Шейда; как изгнанник, Набоков вместе с Кинботом оплакивает вынужденное бегство из дальней северной страны, на чьем языке он говорит и чьими пейзажами до сих пор владеет в своем воображении. В результате ему удается превратить память об убитом отце и потерянной родине в ключи к своему ослепительно щедрому замыслу.

Как Шейд понимает, что где бы он ни поставил личный знак в своем тексте, другие подписи уже давно поставлены там, так и Набоков, скрывая свою подпись за подписью Шейда, позволяет нам заметить свое удивление теми знаками, которые уже давно вписаны в *его* жизнь самым неожиданным образом. Когда Набоков внушает Шейду образ птицы, врезающейся в лазурное стекло и все-таки продолжающей свой полет, словно в бесконечности, он дает возможность поэту по-

чтить память своих родителей и дочери, выразив неясную надежду на их потустороннюю жизнь, но в то же время вызывает тень *собственного* отца. Набоков по праву считается мастером построения предложений, и многие исследователи его творчества сходятся в том, что самое лучшее его предложение — это финал первой главы его автобиографии. Благодарные крестьяне подбрасывают его отца в воздух:

> Внезапно, глядя с моего места в восточное окно, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблелся, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и “ура” незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах,

> в ризах, поражающих обилием и силой складок, парят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застят лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу[6].

Как я уже указывал, «несмотря на то, что сцена в церкви, которая внезапно проступает под синими небесными сводами, по своей природе лишена конкретности, Набоков на самом деле предвосхищает <…> день, когда он будет смотреть на своего отца, лежащего в открытом гробу. <…> Даже когда Набоков описывает траурный обряд, он полувозвещает бессмертие своего отца, уподобляя его тем “внушительных размеров небожителям, которые в непринужденных позах <…> парят <…> в звездах”. Но магия стиля бессильна против фактов: тело все так же лежит неподвижно в церковном пределе, огонь свечей расплывается потому, что в глазах молодого Набокова стоят слезы»[7]. Рисуя отца парящим в окне на фоне ярко-голубого неба, Набоков создает образ, в котором

обещание бессмертия и бесконечного полета сменяется, благодаря восковым свечам, болью вечной утраты — словно бы в предчувствии того дня, когда сыну придется смотреть на тело убитого отца. Десять лет спустя, когда Набоков поможет Шейду обессмертить его родителей в образе свиристеля, который разбивается о лазурь, но по воле поэта продолжает полет в отраженном небе, он тем самым введет в роман перекличку с этим фрагментом автобиографии. Если в зачине поэмы Шейда, воздающем дань его родителям и дочери, можно найти их потустороннее влияние, то строки эти могут свидетельствовать (как это было в «Даре»[8]) и о влиянии на самого Набокова его покойного отца.

Начало «Бледного огня» поражает раз и навсегда, но в нем гораздо больше потустороннего и непроизвольного, чем мог предполагать Шейд, притом что другой отрывок поэмы, вроде бы неяркий и обыденный, показывает Шейда использующим всю силу своего искусства там, где он, казалось бы, просто пассивно описывает происходящее. За личной поэтической подписью Шейда мы, однако, опять различаем другие подписи. В самом начале контрапунктного отсчета времени, остающегося до гибели Хэйзель, Сибил-

ла включает телевизор:

Ты вопросительно взглянула на запястье: «Восемь пятнадцать.

(Тут время раздвоилось.) Я включу». Экран

В своем пустом бульоне породил жизнеподобную муть,

И хлынула музыка. Он бросил на нее один лишь взгляд

И пронзил благожелательную Джейн смертоносным лучом.

Мужская рука провела от Флориды до Мэна

Кривые стрелы Эоловых войн.

410 Ты сказала, что позднее нудный квартет —

Два писателя и два критика – будет обсуждать

Судьбу поэзии на восьмом канале.

С пируэтом выпорхнула нимфа, под белыми

Крутящимися лепестками, чтобы в весеннем обряде

Преклонить колени в лесу перед алтарем,

На котором стояли различные туалетные принадлежности.

Под предлогом описания обыденного вечернего досуга, оттеняющего трагическую значительность неотвратимой гибели Хэйзель, Шейд демонстрирует хитросплетения своего искусства. Он обращается к предмету своих научных исследований, поэзии Александра Поупа, чтобы остранить рекламное клише парфюмерной нимфы перед «лесным алтарем» и поспорить с элиотовским образом красавицы перед зеркалом из «Бесплодной земли», окруженным многочисленными аллюзиями, а также с тем, как этот образ отвечает Шекспиру своей намеренно хрупкой бессодержательностью[9]. Шейд неявно противопоставляет Элиоту как свои образы множащихся отражений в начале «Бледного огня», так и свое ощущение всеоживляющей, всесвязующей силы Шекспира, о которой свидетельствуют, в частности, образы отражений из Тимонова монолога, находящие, в свою очередь, отражение в названии поэмы. Тем не менее за этим виртуозным палимпсестом аллюзий, как мы увидели

в двенадцатой главе, стоит Хэйзель, воодушевляющая Шейда сценой, в которой Флёр де Файлер предстает королю нимфой перед зеркалом, и оставляющая свой знак в виде перевернутого имени Т. С. Элиота. Правда, до нее кто-то еще подает сигнал о своем и чьем-то еще более раннем и еще более таинственном присутствии.

Контрапункт — одна из индивидуальных примет авторской манеры Шейда. Другая — рифма, построенная на созвучии — ane/-aine. Однако здесь, в строках 407–408, в самом начале развития кульминационного контрапункта поэмы, на этой характерной рифме Шейда стоит чужая подпись. Чьей руке принадлежит рифма «*well-meaning Jane* — from Florida to Maine», становится ясно, когда слова «from Florida to Maine» встречаются в составе другой «ветреной» рифмы там, где Шейд описывает события 1958 года:

> *It was a year of Tempests: Hurricane*
> *680 Lolita swept from Florida to Maine.*
> *То был год бурь: ураган*
> *680 «Лолита» пронесся от Флориды до Мэна.*

Речь, разумеется, идет о годе американской публикации «Лолиты», словно ветром вознесен-

ной на первое место в списках бестселлеров по всей стране.

Поскольку Набоков никогда беспричинно не повторяет столь броское словосочетание, поскольку рифма на — ane/-aine, ставшая тайной подписью Шейда и Хэйзель, не может в этом случае служить их цели, поскольку Шейд, по всей видимости, не знает другой «Лолиты», кроме урагана, можно предположить, что сам Набоков посылает нам отчетливый, хоть и зашифрованный, сигнал из-за спины своего героя. Безусловно, набоковская аллюзия «hurricane / Lolita <…> Maine» словно подмигивает из текста Шейда, намекая на то, что Набоков может стоять и за отрывком о «лесной нимфе», который открывается рифмой «Jane — Maine», и вообще за этими «бурями». И действительно, комментируя строки, перекликающиеся с «Похищением локона», Кинбот отмечает, что строка «С пируэтом выпорхнула нимфа» в черновом варианте читалась как «Нимфетка совершила пируэт» (413/235). Как нередко с удовольствием подчеркивал Набоков, слово «нимфетка» в *этом* значении практически было его изобретением.

Что Набоков хочет сказать этим подтверждением своего авторского права? Почему он ставит

свое клеймо столь решительно? Дело в том, что едва не оказавшаяся нимфеткой лесная нимфа, несмотря на всю ловкость, с которой она сливается со своей окружающей средой, несмотря на отвлекающее внимание наслоение значений и источников, от Поупа до Элиота, от телевидения до земблянских зеркал и «зеркальных слов» Хэйзель, намекает на бабочку, известную как «лесная нимфа Набокова» («Nabokov's Wood Nymph»).

Шейд ошеломлен замечанием Кинбота о том, «что “колесо”, прочитанное наоборот, дает “оселок”, а “T. S. Eliot” — “toilest”» (347–348/224). Набоков, вероятно, был так же изумлен, когда услышал о «лесной нимфе Набокова». С самого детства он мечтал об открытии нового вида бабочек. В 1941 году, всего лишь через год после переезда в Соединенные Штаты, на склоне Гранд-Каньона ему удалось заметить и поймать доселе неизвестную разновидность, названную им Neonympha dorothea dorothea. В честь этого набоковского открытия, равно как и для того, чтобы отдать должное труду первооткрывателя-классификатора, энтомолог Фредерик Мартин Браун в своей книге «Бабочки Колорадо» (1956) присвоил этой бабочке обиходное название «лесная нимфа Набокова»[10]. Любопытно, что в то время

Браун еще не знал о набоковской «нимфетке», не подозревал о существовании романа, который Набоков написал во время своих продолжительных, от мотеля к мотелю (одна серия эпизодов этого романа отчасти посвящена именно этой примете американского быта), поездок по американскому Западу в поисках бабочек[11].

Бежав из революционной России, Набоков был вынужден оставить леса любимой родины, состояние и драгоценную коллекцию бабочек. В Америке он не только почувствовал себя как дома (особенно в горных лесах), но и быстро претворил в жизнь мечту об энтомологическом открытии, а также он снова стал богат благодаря неожиданному успеху «Лолиты», — и все это сосредоточилось для него в имени «лесной нимфы Набокова»[12]. Не удивительно, что он мог почувствовать себя вовлеченным в неизъяснимо щедрую игру миров.

Шейд оставляет свои метки в поэме с помощью образа «звено-зерно», лейтмотивов «pane — pain» и крылатых существ — от свиристеля до лесной утки, от «красного адмирала» до «весенней белянки». Хэйзель в свою очередь вписывает себя в поэму с помощью перевернутого имени «T. S. Eliot», рифмы «again — pane» и бабочки Vanessa atalanta, появляющейся в заключитель-

ных строках. Оказавшись в мире ином, Шейд и его дочь объединяют усилия, чтобы обогатить земблянские фантазии Кинбота, и вводят в них линию Градуса, а вместе с ней и эпизод убийства Шейда. Они даже подписывают зеркало, отражающее «уменьшающуюся в прозрачной дали» красоту Флёр де Файлер, именем «Сударг Бокай», то есть зеркальным отражением имени «Якоб Градус», вторящим имени «T. S. Eliot», перевернутому в зеркале, которое стоит перед парфюмерной нимфой, — словно в знак благодарности «гениальному зеркальному мастеру», творцу, одарившему их как жизнью, так и наивысшей благодатью смерти[13].

Прячась за смертным — и даже за мертвым — Шейдом и мертвой Хэйзель, Набоков в свою очередь оставляет свою подпись на рифмах «Jane — Maine» и «hurricane — Maine», которые связывают «нимфетку» с «лесной нимфой Набокова». Он вводит в текст свою коронную эмблему, бабочку, словно для того, чтобы добавить еще один крылатый образ к череде бесконечных теней-Шейдов и отражений. И правда, знаменитая набоковская эмблема дает о себе знать снова и снова — то в виде реальной бабочки, то в виде придуманной, то открыто, то завуалированно — в стихах

Шейда и в Комментарии Кинбота: в названии журнала «Денди и Бабочка», на страницах которого Шейд публикует стихотворение «Природа электричества»; в «Дизе» и «Эмбле», не только именах королевы и земблянского городка, но и двух смежных видах бабочек[14]; в Нитре и Индре, не только земблянских островах-близнецах, но также и видах бабочек Papilio nitra и Papilio indra[15]; как, впрочем, и в проходящем через весь роман лейтмотиве синевы и лазури («azures» — французское название «голубянок»[16]). И «ложная лазурь» Шейда, и его «градации синевы» («gradual and dual blue», строка 17), и «весь голубой массив» (433–434/249) «синей беспросветной Зембли» (991/331) Кинбота — словно дань семейству «голубянок» (Polyommatini), ведущим специалистом по которому в сороковых годах стал Набоков[17].

Шейд может ввести в поэму аллюзию на своих родителей, потому что его отец был страстным орнитологом, в честь которого назван мексиканский свиристель Bombycilla shadei. Набоков также вписывает себя в роман посредством таксономических терминов, которые ввел в научный обиход. Проанализировав формы североамериканских представителей семейства голубянок Lycaeides в двух основополагающих работах

1944 и 1945 годов, Набоков решил перейти к сравнительному исследованию центрально– и южноамериканских голубянок, перед тем как приняться за свою окончательную монографию по североамериканским Lycaeides (1949)[18]. В ходе работы над статьями 1944 и 1945 годов Набоков выделил несколько видов и родов голубянок, названия которых являются общепринятыми и по сей день. Одним из этих видов был Icaricia, в честь Икара, который тонет в голубом океане, когда воск, скрепляющий его крылья, тает на солнце, в то время как Дедал продолжает полет в небе, отраженном океаном. Другим видом был Pseudolucia, название которого намекает на то, что его представители напоминают североамериканских бабочек «Spring Azure» («весенняя лазурь»), названных в 1837 году английским энтомологом Уильямом Кирби Polyommatus lucia (современное название Celastrina ladon): то есть бабочек этих можно назвать «ложной весенней лазурью»[19]. Третий вид получил название Cyclargus, в честь Аргуса, стоокого стража Геры, а также слова, служащего номенклатурным суффиксом в составных наименованиях представителей семейства голубянок. Поскольку один из псевдонимов Градуса — «д'Аргюс» и поскольку

он получает роковое задание в тот момент, когда Шейд начинает поэму, можно предположить, что Набоков, поименовавший не только Шейда и Градуса, но и Icaricia, Pseudolucia и Cyclargus, вводит свою подпись в первое двустишие поэмы, которое своими «тенью», «свиристелем» и «ложной лазурью» открывает тему небесной синевы в романе. Набоков использует авторский знак бабочки в вымышленном мире романа (иные бросаются в глаза, иные маскируются и ждут своего открытия[20]), отдавая дань всему, что сумел обнаружить в тайном замысле мира реального.

Первостепенные источники

Шейд сочиняет свою поэму, погибает и затем помогает Кинботу оркестровать его Комментарий. Действуя за спиной отца, Хэйзель с помощью родителей Шейда вдохновляет земблянские фантазии Кинбота и посредством них предельно рассчитанные спиральные витки отцовской поэмы. Действуя за спинами этих персонажей, Набоков создает очертания их миров, причем именно в силу своей убежденности в том, что некая высшая сила творит и его собственный мир.

Подобно Шейду, Набоков с детства ощущал острую необходимость видеть жизнь в контексте непроницаемости смерти. Подобно Шейду, он всегда был глубоко уверен в щедрости тайного замысла жизни, и, как в случае Шейда, его уверенность была подвергнута безжалостному испытанию внезапной гибелью горячо любимого человека. И подобно тому, как Шейд не пытается избыть боль, вызванную самоубийством дочери, и находит в себе силы завершить поэму выражением спокойной уверенности в глубокой гармоничности обыденного, Набоков мужественно смотрит на убийство отца как на «фарс судьбы» (1000/338), когда заставляет Шейда 21 июля, то есть в день рождения Владимира Дмитриевича Набокова, оторваться от своей поэмы, дающей ему веру в «стих божественных созвездий», и попасть под пулю, предназначенную другому. У собственного кошмара Набокову удается вырвать доказательство своей вплетенности в «связующий узор», созданный теми «бесстрастными, немыми» силами, которые играют «в игру миров», и доказательство это весомее того, что получает Шейд. Подобно Шейду, только на более глубоком уровне, Набоков творит свои возвышенные орнаменты из «случайностей и

возможностей».

«Не важно было, кто они», — заявляет Шейд. Федор Годунов-Чердынцев, еще один одаренный представитель Набокова, в сходной ситуации хочет сказать спасибо за свою жизнь, но понимает, что «благодарить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10 000 дней — от Неизвестного»[21]. И уже от собственного лица, изображая себя «в обществе» редких бабочек, Набоков говорит о «трепете умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern — не знаю, к кому и к чему, — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца»[22]. В художественном мире «Бледного огня» Набоков может позволить нам узнать личности «благосклонных духов», направляющих жизни Шейда и Кинбота, и заметить его самого в качестве творца и контрапунктного распорядителя этого вымышленного мира. Но как тот замысел, который родители и дочь Шейд привносят в поэму и Комментарий, не является исключительно их замыслом, — Альфина Гольдсворт существовала до того, как трио покойных Шейдов помогло магическому превращению ее

самой и гольдсвортовского стенного шкафа в голове Боткина; кто-то вручил Боткину «Тимона Афинского» по-русски до того, как Хэйзель превратила его в кинботовского «Timon Afinsken» по-земблянски, пока углубляла туннель за гольдсвортовским шкафом, — точно так же замысел Набокова, как он сам дает нам, является лишь частью куда более масштабного мира.

Появление «лесной нимфы Набокова» именно потому так поразило писателя, что в ее имени совершенно случайно слились его искусство и его научные интересы — придуманная им нимфетка и открытая им Neonympha. Искусство и наука, настаивал Набоков, сходятся на своем высшем уровне[23], поскольку искусство и природа сливаются воедино в самой своей глубине. Искусство и наука, безусловно, сливаются в мирах внутри миров «Бледного огня». Шейд всю жизнь живет в тихом университетском городке, где есть посаженная «гениальным садоводом» (49/108) аллея из всех упомянутых Шекспиром деревьев. В последние недели жизни он тоже отдает должное искусству и природе: непревзойденному искусству Шекспира — в названии поэмы, а также в отрывке о взаимных отражениях форм этого мира (и, как следствие, — взаимосвязях между этим

миром и иным), перекликающемся с «Тимоном Афинским», источником названия; природе — от свиристеля в первых строках поэмы до бабочки Vanessa в заключительных — посредством упоминания других птиц и насекомых, намекающих на трансформацию и трансцендентность, равно как и посредством упоминания деревьев, отбрасывающих сверхъестественные тени.

Дух Хэйзель является, чтобы вдохновить отца отдать еще одну подобную дань — в стихотворении «Природа электричества»:

> *Покойники, кроткие покойники – кто знает? —*
>
> *Живут, быть может, в вольфрамовых нитях <…>.*
>
> *И может быть, Шекспир затопляет целый*
>
> *Город бесчисленными огнями <…>.*
>
> *Уличные фонари пронумерованы, и возможно,*
>
> *Что номер девятьсот девяносто девятый*
>
> *(столь ярко светящий сквозь зеленое дерево) —*

Это один из моих старых друзей.

Образ Шекспира, затапливающего светом весь город, и фонари, равномерно расставленные вдоль городской улицы, странным образом перекликаются с деревьями на Шекспировской аллее в Нью-Уае, и ощущение чего-то особенно проникновенного и чарующего, что заключено в шекспировской творческой энергии, не умаляется замечанием Кинбота: «Наука, кстати, говорит нам, что Земля не только распалась бы на части, но исчезла бы как призрак, если бы из мира вдруг пропало электричество» (347/224).

Когда в Нью-Уае появляется Кинбот, Хэйзель начинает плести этот узор дальше и превращает в воспаленном воображении Кинбота темный стенной шкаф в сияющую Земблю. Она называет улицы Онхавы названиями шекспировских пьес; по ее воле король берет с собой «Timon Afinsken», направляясь в туннель. Хэйзель делает так, чтобы светляк («luciola»), упоминаемый перед тем, как король получает известие о смерти королевы Бленды, связывался со словами Призрака из «Гамлета»: «*Светляк* показывает, что заутреня близка, / Заставляя *бледнеть* свой бесплодный *огонь*» («The *glow-worm* shows the matin to be near, / And 'gins to *pale* his uneffectual *fire*»). Хэйзель

прибавляет к женщинам, брошенным королем, Айрис (Iris, ср. бабочку Apatura iris) и Дизу (Disa, ср. бабочку Erebia disa) перед тем, как явиться в Аппалачии в образе бабочки Vanessa.

За спиной Хэйзель, Шейда и его родителей стоит сам Набоков, творец их мира, а за ним, как он дает нам понять, оставляя свои авторские знаки в тексте романа с помощью шекспировских лейтмотивов и образов бабочек, стоит неисчерпаемое богатство искусства и природы, которое дает ему глубокую веру в тайную щедрость всего сущего.

Когда Набоков оставляет свою подпись в самых укромных уголках «Бледного огня» с помощью своей бабочки «лесная нимфа», он делает это не для того, чтобы утвердить себя в качестве первостепенного источника поэмы, а для того, чтобы воздать личную дань неизвестному источнику всего, что было даровано ему. Позиция Набокова прямо противоположна позиции Кинбота. Последний видит себя центром и источником всего. Он гротескно провозглашает себя «единственным зачинателем» («the only begetter», Предисловие, с. 22) поэмы Шейда — под стать неизвестному «единственному зачинателю» шекспировских со-

нетов[57], — хотя прекрасно знает, что в «Бледном огне» нет и следа от «Solus Rex», эпоса, который Кинбот уговаривал написать Шейда, и уделяет так мало внимания самой поэме в Комментарии из-за снедающего его желания поведать свою собственную историю, что оказывается не в состоянии сделать усилие и установить шекспировский источник названия. Однако, несмотря на всю абсурдность представлений Кинбота о себе как источнике и центре всего, Хэйзель и Шейд умудряются великодушно использовать даже его эгоцентризм, чтобы подарить ему и нам мир, который свидетельствует о куда более глубоком великодушии.

Элиот открывает свою «Партию в шахматы», вторя Шекспиру со своего рода намеренной бесплодностью. Как Шейд бросает вызов Элиоту в своей поэме, так и Набоков в романе «Бледный огонь» посредством шахматной игры миров показывает взаимосвязь и взаимодействие поэтического и прозаического, хаоса и структуры, времени и вневременного, словом, всего того,

[57] Примечания: 57

Первому отдельному изданию шекспировских сонетов 1609 г. предпослана заметка печатника Томаса Торпа, в которой тот посвящает книгу «единственному зачинателю» («the Onlie Begetter») сонетов, скрытому за инициалами «W. H.», чья личность не установлена. — *Прим. перев.*

что представляет собой резкий контраст как отрицанию перерождения в «Бесплодной земле», так и отчаянному бегству в религиозную традицию, которое Элиот предпринимает в «Четырех квартетах». В хитросплетениях явлений жизни Набоков ощущает присутствие чего-то невообразимо более ценного, чем в той безжизненности разрозненных обломков, которыми Элиоту, по его словам, удалось подпереть свои руины (shored against his ruins[58]). И он старается соответствовать этим хитросплетениям, создавая свои комбинации: помещая открытую им «лесную нимфу» перед зеркалами изощренного искусства, дублируя черно-белый экран банального рекламного ролика отполированной гладью поуповского «зеркала», а потом — преломление элиотовского отражения Шекспира, приглушенную вспышку шейдовского свиристеля, бесконечно удаляющихся красавиц в зеркале работы Сударга Бокая и даже мерцание лунного света на поверхности моря в шекспировском «бледном огне». И когда *Набоков* отражает Шекспира, он делает это в духе безмерной благодарности самому яркому из всех

[58] Примечания: 58

«These fragments I have shored against my ruins» («Обломками сими подпер я руины мои», Бесплодная земля, V. Что сказал гром; перевод С. Степанова). — *Прим. перев.*

находящихся в нашем распоряжении, помимо самой природы, воплощений неисчерпаемого творческого начала.

«Комическое и космическое отделяет лишь одна свистящая согласная “с”», — настаивает Набоков[24]. «Бледный огонь» — его единственный роман, название которого заимствовано у другого писателя. И как раз в этом романе Набоков заставляет Кинбота осудить саму практику такого рода заимствований (см. 671–672/276), а Шейда шутливо обыграть ее тогда, когда он крадет свой «бледный огонь» у Шекспира. От начала до конца романа Шекспир являет собой образ колоссальной плодотворности, того источника, из которого мы постоянно черпаем и посредством которого мы можем постоянно передавать дальше наш опыт бесконечной щедрости всего сущего, подобно тому как родители Шейда и его дочь передают томик «Тимона» сначала проходящему по тунелю Кинботу, а затем и самому Шейду[25]. В этом романе, являющем миры внутри миров, в этой «системе клеток, сцепленных / Клетками, сцепленными внутри клеток, сцепленными / Внутри единого стебля», смерть бесконечно черпает у жизни, жизнь у смерти, один уровень творческой щедрости — у другого, и так до бесконечности.

«Я приведу вам примеры воровства», — говорит Тимон:

Солнце —
Первейший вор, и океан безбрежный
Обкрадывает силой притяженья.
Луна – нахалка и воровка тоже:
Свой бледный свет [англ. pale fire – бледный огонь] крадет она у солнца.
И океан ворует: растворяя
Луну в потоке слез своих соленых…[59]

Набоков крадет фразу из этого монолога не для того, чтобы выразить презрение Тимона к вселенскому воровству, а для того, чтобы выразить свое собственное видение неизмеримой творческой щедрости, скрытой за нашими началами и концами.

---

[59] Примечания: 59
Перевод П. Мелковой.

Заключение

Набоков построил роман «Бледный огонь» так, чтобы мы совершали открытия при каждом следующем чтении, чтобы соотношение между разгаданными загадками и обещаниями новых влекло нас к еще более ошеломляющим неожиданностям. Набокову удается ввести в свое произведение ни с чем не сравнимую последовательность читательских перспектив, которые открываются и очаровывают уже при первом чтении. Однако щедрость набоковского метода заключается не только в методе как таковом, потому что этот метод отражает щедрость его метафизики, его догадки о том, что сам мир дарует нам возможность и радость бесконечного открытия, неисчерпаемого удивления, которое не то что не заканчивается смертью, а возводится за ее порогом в высшую степень.

Наблюдая мир со страстью ученого и проницательностью художника, Набоков пришел к уверенности в высшую щедрость всего сущего, несмотря на потерю родины, родного языка и бессмысленное убийство отца. Он привносит в свое

искусство что-то от постоянно расширяющегося взгляда современной науки на сложность мироустройства и при этом предлагает возможности его исследования, выходящие далеко за пределы научного материализма. Набоков сомневается в старых доктринах, но показывает, что доктрины эти всего лишь недооценивали таинственную мощь и возможности того, что неясно вырисовывается за пределами жизни.

Открытия, которые я предлагаю как «синтетические» решения задач, заключенных в «Бледном огне», не из легких, но иначе и быть не должно. Без полного погружения в мир романа к ним прийти невозможно, как, согласно Набокову, невозможно осмыслить космический миропорядок без представлений о деталях микрокосма. Открывая курс лекций, посвященный шедеврам европейской литературы, Набоков наставлял своих студентов: «Нет ничего дурного в лунном свете обобщения, когда обобщению этому *предшествует* самозабвенный сбор солнечных мелочей рассматриваемой вами книги»[1].

Набоков считает, что лишь уделяя внимание бесконечно сложным мелочам нашего мира, их неисчерпаемым сочетаниям, можно осознать безграничную щедрость всего сущего. Лишь *са-*

мостоятельное обнаружение этих мелочей, в результате усилий воображения, которых требует освоение чего-то нового, многообещающего и замысловатого, может доставить нам трепет открытия, сравнимый с творческим восторгом. Набоков позволяет нам шаг за шагом углубляться в воображенный им мир, чтобы в конце концов достичь такого представления о его структуре, которого достигают лишь персонажи, переступающие порог смерти.

На вопрос журналиста: «Верите ли вы в Бога?» — Набоков ответил: «Говоря откровенно — и то, что я скажу сейчас, я еще не говорил никогда, поэтому надеюсь на легкий приветственный холодок, — мне известно больше, чем я могу выразить словами, и то немногое, что мне известно, никогда бы не было выражено, если бы я не знал больше»[2]. Что Набокову *удается* выразить посредством тех перспектив удивления, которые открываются в «Бледном огне»? *Что* узнаем мы?

Перечитывая «Бледный огонь», мы, среди всего прочего, обнаруживаем постоянную иронию в том, что касается источников вдохновения Шейда. Кинбот провозглашает себя «единственным зачинателем» (Предисловие, с. 13) поэмы, зачинателем того земблянского эпоса, который Шейд

должен был написать, зачинателем, как бы там ни было, того пыла вдохновения, который вызвал к жизни поэму «Бледный огонь». При первом чтении мы понимаем, насколько ошибочна, иллюзорна и эгоистична эта убежденность Кинбота. Перечитывая роман, мы обнаруживаем и источники земблянской фантазии в прошлом Кинбота, и то, как его маниакальное преследование супругов Шейд, а отнюдь не величие Земблы, нашло непосредственное отражение в поэме. Перечитывая роман вновь, мы в конце концов можем понять, что это Хэйзель, с помощью родителей Шейда, «зачала» Землю в сознании Кинбота и сформировала его земблянские фантазии так, чтобы они подвигли Шейда на написание поэмы, посвященной его многолетним поискам возможности побега от уз смерти. После смерти Шейд в свою очередь зачинает фантазию о Градусе, тем самым придавая Комментарию форму и захватывающий сюжет, а также превращая его в размышление о творческой мощи, которая высвобождается слепой силой неотвратимо надвигающейся смерти.

Последовательную иронию мы обнаруживаем даже в названии «Бледного огня». Уже при первом чтении становится понятно, что зацикленный

на себе Кинбот не в состоянии обнаружить источник названия поэмы в «Тимоне Афинском». Перечитывая роман, мы обнаруживаем иронию, скрытую в случайных перекличках Кинбота, играющего словами «бледный огонь», с контекстом той самой шекспировской фразы, которую он смутно помнит, но не утруждает себя найти. Перечитывая роман еще раз, мы вновь обнаруживаем это словосочетание в качестве послания от подобных светлякам (firefly-luciola-glowworm) призраков родителей Шейда (сперва Кинботу, но в конечном итоге Шейду) в перекличке со словами Призрака из «Гамлета» или от самого Шейда, вдохновляющего сюжетную линию Градуса, — и в конечном счете осознаем, что имеем дело с частью целого узора бледных огоньков, тусклых огоньков, теней и Шейдов (shadows and Shades), которые подают весть о непрочитанных посланиях и подспудных источниках вдохновения на всем протяжении романа.

Набоков подготавливает для нас эти открытия с удивительным остроумием и иронией, изяществом и чувством меры, а также с присущими ему трогательностью и пафосом, о которых свидетельствует та роль, которую покойные родители и дети играют в жизни людей, потерявших их или

ощущающих себя совершенно одинокими. Он сполна отдает должное повседневному, мелочам действительности, будь то центральная, с точки зрения авторского замысла, бабочка «весенняя белянка» или переплетение никем не замечаемых «кипрея, молочая и репейника». Посредством ярких, часто комичных, а порой и по-настоящему трагичных контрастов между Кинботом и Шейдом Набоков исследует моральные императивы человеческого поведения сквозь призму эгоизма и его противоположностей, а также славы и скорби человеческой нужды в себе подобных. Однако за всем этим Набоков сосредоточенно фокусируется на метафизическом, на загадке наших истоков и исходов. Честно признавая границы познаваемого, Набоков тем не менее передает нам свое *ощущение* бесконечно углубляющейся тайны нашего бытия.

Поппер: логика литературоведческого открытия

Метод и смыслы «Бледного огня» настолько оригинальны, что на протяжении длительного времени львиная доля самого важного в романе ускользала как от таких коллег-писателей, как Мэри Маккарти и Дэвид Лодж, так и от исследователей-набоковедов, авторов посвященных писателю монографических исследований и биографий. Тем не менее, несмотря на едкий релятивизм тех, кто полагает, что литературоведение в состоянии отразить лишь взгляды отдельных интерпретаторов или школ, в понимании «Бледного огня» наконец произошел очевидный прорыв, согласующийся с концепцией процесса научного открытия, разработанной Карлом Поппером.

Поппер подчеркивает, что единственно верной методики открытия не существует, что любая идея включает в себя предположение и может быть опровергнута. Идеи не могут быть построены единственно на «чистом» наблюдении, поскольку наблюдение уже отвечает определен-

ным, пусть даже еще не сформулированным, теориям и целям, и, для того чтобы обладать объясняющей силой, новые теории должны совершать скачок за пределы наблюдаемого, чем бы он ни был обусловлен: воображением, интуицией, амбициями, традицией или чем-то еще. В то время как Томас Кун и многие его последователи готовы принять то, что Поппер критикует как «миф концептуального каркаса», то есть представление о специфических парадигмах, определяющих воззрения той или иной эпохи, он подчеркивает полную непредсказуемость новых теорий, всестороннюю открытость — для тех, кто не становится рабом интеллектуальной моды, — взаимодействия между личным исследовательским талантом, существующими традициями научного поиска и самим объясняемым (экспликандом)[3].

Критический отзыв на «Бледный огонь» 1962 года Мэри Маккарти дал поистине взрывной старт процессу открытия романа. Трепеща от восхищения, Маккарти выявила в романе не только то, что, по замыслу Набокова, может найти читатель-неофит, или то, что требует более серьезных поисков[4], но и головокружительную сумятицу аллюзий, аналогий и толкований, которая сви-

детельствовала скорее просто об энтузиазме Маккарти, чем о ее проницательности. В написанной в 1963 году статье Кэрол Уильямс умело обнаружила целый ряд куда менее броских, но куда более запоминающихся, внутренних перекличек. Пейдж Стэгнер, автор первой книги о Набокове (1966), вообще-то прохладно относившийся к фантастичности земблянских элементов романа, мимоходом предположил, что Кинбот вполне мог написать как Комментарий, так и поэму, проигнорировав отчетливо подчеркнутую Набоковым неспособность Кинбота к стихотворству. Спустя год в куда более амбициозной книге «Набоков: жизнь в искусстве» (1967) Эндрю Филд предложил считать Шейда автором как поэмы, так и Комментария.

Почему в течение двух лет исследователи, работавшие независимо друг от друга, создали теории единого авторства романа? Полагаю, что привлекательность этих теорий в шестидесятые годы и трудность отказа от них впоследствии может быть объяснена тремя причинами. Первая заключается в том, что роман построен на последовательности неожиданных идентификаций. Два человека, Кинбот и Карл Ксаверий Земблянский, оказываются одним и тем же лицом; за

этим сюрпризом следуют другие: Градус — не земблянский фанатик, а американский безумец по имени Джек Грей; Кинбот в итоге оказывается не Карлом Ксаверием, а пусть и сумасшедшим, но во всем остальном вполне заурядным русским ученым по фамилии Боткин, лишь возомнившим себя королем. Удивление от того, что два человека оказываются одним, а также последующие сюрпризы заставили некоторых читателей усмотреть в еще не разъясненных перекличках «Бледного огня» обещание более масштабной новости: два вероятных автора, поэт и комментатор, на самом деле должны оказаться одним реальным.

Следующее объяснение привлекательности теорий единого авторства состоит в том, что формальное новаторство Набокова казалось ошеломляющим на общем фоне американской литературы сороковых и пятидесятых годов (ситуация эта начала меняться в ранние шестидесятые). Экспериментальная игра Набокова с ролью автора как настойчивого и при этом неуловимого распорядителя созданного им мира, даже в таком вполне обычном романе, как «Пнин», была захватывающе новой, и именно в *этой* новизне читатели стали искать ключ к

следующему роману.

Третьей и решающей причиной стало то, что единственно реальное, хоть и потустороннее решение, выдвигаемое мной в настоящем исследовании, не только гораздо более сложное, но и попросту невозможное в то время, — несмотря на внимание Шейда к загробному миру, несмотря на полтергейст тетушки Мод и запись Хэйзель призрачного послания в «Зачарованном амбаре», — поскольку слишком противоречило сложившемуся образу автора как насмешливого скептика. Первые книги о Набокове вышли еще до публикации «Прозрачных вещей» («Сквозняк из прошлого»), явного «романа с привидениями»; более трудноуловимые, хотя и настойчивые потусторонние мотивы других его произведений оставались нераспознанными, а его метафизика была едва замечена, не говоря уже о ее понимании.

Помимо исходного удивления, вызванного трудностями идентификации героев «Бледного огня» и традиционной для Набокова завуалированности автора, у Эндрю Филда было три особых причины провозгласить Шейда главным автором. Исследование «Набоков: жизнь в искусстве» должно было показать прямую преемственность

между английскими произведениями писателя и русскими, большинство которых оставались непереведенными. У Владислава Ходасевича Филд позаимствовал тезис о центральности фигуры художника в творчестве Набокова; кроме того, он отметил бесспорное сходство между «Бледным огнем» и последним, незавершенным, русским романом писателя «Solus Rex»[5]. На третью линию аргументации Филда наложило свой отпечаток популярное в литературоведении и критике того времени представление о тематическом единстве художественного произведения: тот факт, что тема смерти является центральной и для Шейда, и для Кинбота, позволил Филду утверждать, что обе части романа сформированы единой художественной интенцией.

Если Филд был скорее самоуверен, чем осторожен, в своих выводах, то намного более убедительное исследование Джулии Бэдер (1972) интерпретировало в шейдианском духе многие сверхъестественные и нуждающиеся в объяснении связи между частями романа. За два года до выхода книги Бэдер я, еще школьником пристрастившись к разгадке тайн «Бледного огня», написал на первом курсе университета работу, посвященную обнаруженным как са-

мостоятельно, так и под влиянием Филда (мне было только семнадцать!) интерпретированным в духе шейдианского прочтения связям между столь непохожими частями романа. В 1974 году я включил пересмотренный материал этой работы в свою магистерскую диссертацию, которую послал Набокову. Ответом писателя стали общий великодушный отзыв и громоподобное «Нет!» на полях рядом с одной вопиющей ошибкой, которая оказалась достаточно специфичной для поправки.

В семидесятые годы интерпретации произведений в духе единого авторства витали в воздухе. Они казались привлекательными после выхода влиятельнейшего трактата Уэйна Бута «Риторика художественной литературы» (1961), который, несмотря на всю свою взвешенность, превратил нарративную недостоверность в произвольное орудие толкователей; они стали казаться еще более привлекательными во второй половине семидесятых, когда в литературе началась эпоха нарратологии и деконструкции. К 1977 году Питер Рабиновиц в своем исследовании нарративных принципов уже мог провозгласить «Бледный огонь» классическим примером недостоверного нарратива, в рамках которого и Кинбот, и Шейд

могли написать весь текст (десять лет спустя Брайан Макхэйл квалифицировал «Бледный огонь» как «текст абсолютной эпистемологической неопределенности»[6]). В работе 1982 года Элвин Кернан не без утонченности ответил на вызов скрытого в «Бледном огне» откровения, однако в пылу своего раннедеконструктивистского энтузиазма также подчеркивал неразрешимость, дразнящую обманчивость нарратива этого романа. Диссертация Пекки Тамми (1985), несмотря на его выдающуюся текстологию, опять-таки ограничилась толкованием «Бледного огня» в тесных рамках нарратологического каркаса, что привело к основанному на чисто технических основаниях выводу, согласно которому уж если кто и несет ответственность за переклички между поэмой и Комментарием, то это Кинбот.

Диктат чисто шейдианских, кинботианских или «неразрешимых» прочтений не остался без ответа. Сосредоточившись на вербальных и субвербальных деталях, Дональд Бартон Джонсон предпочел остаться вне противопоставления Шейда Кинботу и сфокусировался на заслоненной Кинботом фигуре Боткина. Роберт Олтер, с его чутьем на связи между технической усложненностью литературного произведения и эмпи-

рической сложностью существования, в 1975 году предположил, что «Бледный огонь» скорее исследует взаимоотношения искусства и жизни, а не какую-либо дилемму авторства. Пять лет спустя ученица Олтера Эллен Пайфер с характерной для нее гуманистической страстностью выступила против прочтения «Бледного огня» исключительно как упражнения в литературной дедукции и за прочтение, основанное на напряжении между щедростью Шейда и эгоизмом Кинбота.

В 1991 году во втором томе моей биографии «Владимир Набоков: Американские годы» я представил самое детальное на тот момент обоснование шейдианского прочтения романа. В той степени, в какой я могу дать объективную оценку собственной работе, отмечу, что прежде всего в моем прочтении «Бледного огня» отразилась не моя завороженность концепцией недостоверного нарратива (к тому моменту концепция эта уже деградировала в отвратительное литературоведческое клише), а скорее мой неослабевающий интерес к словесным структурам как интегрированным единствам, в которых, если брать вершины, стиль и смысл отражают друг друга на самых глубоких уровнях. Руководствуясь своей решимостью найти объяснения перекличкам

между двумя частями романа, — а к 1991 году таких перекличек, как мной, так и другими исследователями, было найдено еще больше, — я настаивал на истинности шейдианской идеи, поскольку, согласно тому, как я ее интерпретировал, именно в ней отразились попытки Шейда исследовать тайну смерти. Я убедил некоторых исследователей и читателей, но спровоцировал вполне обоснованное сопротивление противников этой идеи, которые отстаивали свою позицию в печати, на конференциях и в интернете.

Поппер неустанно подчеркивал, что научность идеи (в конце жизни он сказал бы просто «рациональность»[7]) определяется ее открытостью испытующей критике. Новые теории выдвигаются в надежде на то, что их сила завоюет поддержку других ученых, однако выдвижение новой теории сопряжено с риском опровержения или игнорирования. Подлинно научная идея отличается тем, что способна быть подвергнута испытанию, которое может привести к ее опровержению. Следует подвергать свои идеи суровым испытаниям: опровергая их самостоятельно, мы избавляем себя от того, что кто-то сделает это за нас, и в то же время заставляем себя искать новые и, возможно, менее уязвимые

идеи. Тем не менее мы не можем беспристрастно относиться к собственным теориям, и поэтому их слабые стороны всегда заметнее извне[8]. Однако даже если наша теория оказывается под угрозой опровержения, мы в некоторой степени имеем право отстаивать ее: явное опровержение — само по себе теоретическое предположение, неопределенное по своей природе, так что идея, поспешно отброшенная из-за своей явной опровержимости, позднее может оказаться сто́ящей[9].

Я неукоснительно отстаивал шейдианское прочтение в спорах, развернувшихся в интернете в конце 1997 года, и уже, казалось бы, завоевал много сторонников. Но когда я готовил полную версию своей шейдианской аргументации, меня стали беспокоить некоторые детали, ускользнувшие от моего внимания (в особенности связь между Альфином и Альфиной), а также критические замечания Эллен Пайфер (их обоснованность подкреплялась и рядом не приведенных ею аргументов) и воспоминания Дмитрия Набокова о том, что отношение его отца и к шейдианской, и к кинботианской точке зрения было куда более пренебрежительным, чем я мог предположить на основании отзыва Набокова о моей магистерской диссертации. Мне было необходимо пересмот-

реть свою позицию.

С тех пор как в 1979 году Вера Набокова провозгласила «потусторонность» «главной темой» писателя[10] и я защитил докторскую диссертацию, посвященную теме потустороннего в «Аде» в частности и набоковской метафизике вообще, проницательные читатели начали все больше и больше убеждаться в существовании у Набокова интереса к подобной проблематике. Несмотря на то что, распутав и сведя воедино тонкие узоры романа, я продемонстрировал загробное участие Люсетты в жизни и творчестве Вана и Ады, из этого опыта нельзя было напрямую вывести формулу для «Бледного огня». Все романы Набокова работают за счет сложных взаимосвязей и разветвленных взаимоотношений и основаны на общей системе идей и оценок, однако ни один из них не может быть использован в качестве шаблона для исследования другого.

Когда я перечитывал и переосмыслял «Бледный огонь», внимание мое привлекали как новые паттерны, так и развитие старых; они представлялись задачами, которые то усложняли другие задачи, то вдруг способствовали их решению; роман продолжал преподносить мне все новые сюрпризы, будившие меня посреди ночи или

неожиданно приходившие мне в голову, когда я «намыливал в третий раз все ту же ногу», причем случалось это порой и тогда, когда я был настолько утомлен новыми открытиями, что хотел лишь одного — чтобы им пришел конец.

Предлагаемые мной решения задач, которые Набоков ставит в «Бледном огне», должны удовлетворить кинботианцев, шейдианцев и противников теории единого авторства. Поппер подчеркивал, что успешная теория не просто опровергает прежние теории, но и показывает, что они были более удалены от истины, хотя то, к чему эти подступы ведут, и не может быть увидено до тех пор, пока не будет открыто новое объяснение[11]. Различные роли, которые играют находящиеся по ту сторону Хэйзель, Шейд и родители поэта в Кинботовой Зембле, в поэме и Комментарии, могут объяснить дразнящие воображение переклички между обманчиво несопоставимыми частями романа куда более отчетливо, куда менее проблематично, чем теории единого авторства, не говоря уже о теориях двойного авторства, которые если и пытались обосновать присутствие скрытого замысла в романе, то лишь ссылками на Набокова или иронию судьбы. Я, разумеется, могу ошибаться.

В предложенном мной прочтении могут быть скрытые недостатки, которые я не так хорошо искал: когда-то мне казалось, что я достаточно обосновал единое авторство Шейда сначала в биографии, а потом в интернете, но сейчас мне делается не по себе при виде того, что я упускал из внимания, поддавшись видимому превосходству доказательной базы той теории.

У меня нет никаких сомнений, что в «Бледном огне» предстоит сделать много новых открытий: вполне может быть, что найдутся более прямые — или, по крайней мере, дополнительные — способы достижения тех же самых выводов; появятся новые следствия вышеизложенных прочтений; вскроются новые первопричины предложенных мной взаимосвязей; появятся неучтенные мной объяснения многим фрагментам романа. И Набоков, и Поппер, каждый по-своему, обоснованно настаивают на том, что ни одно из сделанных открытий не может считаться окончательным, что синтез представляет собой тезис новой серии, что успешная теория ставит новые задачи.

Кун: парадигмы

На первый взгляд, жизнеспособность прочтений «Бледного огня» в духе единого авторства подтверждает влиятельную концепцию парадигмы, разработанную Томасом Куном, однако в конечном счете подрывает ее. Те, кто читал «Бледный огонь», ожидая найти в романе скрытые соответствия между поэмой и Комментарием, тяготели к одной из двух гипотез единого авторства, но не потому, что Набоков заложил эти гипотезы в свой текст в качестве заведомо ложных решений (он считал, что роман исключает оба), а потому, что эти гипотезы лежали ближе к поверхности, чем предлагаемое мной прочтение. Шейдианская гипотеза в особенности способна породить объяснение, которое сбивчиво приближается ко многим элементам моих решений главных загадок «Бледного огня». Тот факт, что объясняющая сила шейдианской гипотезы — по крайней мере, пока мы сосредоточены на том, что она пытается объяснить, — превосходила по этому параметру все остальные, усложнил задачу усвоения критики этой гипотезы теми из нас, кто ее придерживался (стоит отметить, впрочем,

что и критика эта была далека от ясности). Не будь шейдианской гипотезы, к решению, подразумевающему потустороннее влияние Хэйзель, Шейда и его родителей, удалось бы прийти раньше. Может быть и так, что оно все еще ожидает своего часа. Как подчеркивает Поппер, смелые теории заслуживают внимания, даже если они ошибочны. Развитие знаний невозможно без дискуссий, порождаемых такими теориями.

Даже тогда, когда прочтение в духе единого авторства Шейда стало завоевывать многочисленных сторонников среди читателей «Бледного огня», когда казалось, что прочтение это дает самое всеобъемлющее объяснение бесконечным скрытым связям между, казалось бы, разобщенными частями романа, оно никогда не было парадигмой, ограничивавшей своими неизбежными рамками литературоведческую мысль. Некоторые читатели по-прежнему придерживались прочтений, так или иначе подразумевавших участие Кинбота, или Боткина, в качестве источников этих связей (эти прочтения также приближаются к моему толкованию, хоть и по-другому, нежели шейдианское); некоторые считали, что Набоков намеренно делает необходимым, но невозможным выбор между шейдианским и

кинботианским прочтениями (эта концепция пользовалась популярностью разве что в конце семидесятых и в восьмидесятых годах с их модой на неразрешимое); при этом изрядное число читателей вообще не задумывается о едином авторстве. Сосредоточив внимание на Кинботе, Шейде, Хэйзель, Зембле и поэме «Бледный огонь», Роберт Олтер, Эллен Пайфер, Ричард Рорти и Майкл Вуд смогли по-своему замечательно написать о романе. Если многие из нас и мыслили в рамках теории единого авторства, то не потому, что она представлялась нам парадигмой, определяющей ход мысли, а потому, что истину «Бледного огня», как любого очень сложного явления, нелегко установить. Однако это не значит, что открытый спор не может привести нас к истине.

Вуд: открытие, смерть и сомнение

Рецензируя рукопись этой книги для издательства Принстонского университета, Майкл Вуд был озадачен как окончательностью интерпретации, так и *разновидностью* интерпретаций. Поскольку главные сомнения Вуда, вероятно, предвосхищают два самых содержательных возражения, которые могут возникнуть у моих читателей, ниже я постараюсь рассмотреть их оба.

Вуд не согласен с окончательностью и детерминированностью моей аргументации, моей модели читательского открытия, а также ее уподобления попперовскому научному открытию. Вуд отдает предпочтение сомнениям и неразрешимости: не случайно *его* книга о Набокове называется «Сомнения Волшебника». Вуд исходит из того, что сказанное Поппером о научном открытии не может быть применено к литературе. По словам Вуда, «понятие “открытие” должно применяться к литературе совсем не так, как в большинстве отраслей науки. В убедительном прочтении романа мы открываем для себя спектр новых пониманий, а не новую непрелож-

ную истину»[12]. Однако, согласно центральной идее Поппера, даже самая, казалось бы, подтвержденная концепция (как, например, механика Ньютона — за год до публикации первой работы Эйнштейна по теории относительности) *никогда* не станет непреложной истиной. Вуд согласен с тем, что «идея доказательства важна — в текстах действительно заложены подлежащие обсуждению доказательства, и обсуждение доказательств не сводится к простому выражению мнений, но альтернатива догматическому или спонтанному сомнению — аргументация, а не убедительный эксперимент». Тем не менее, хотя Поппер и подчеркивает, что испытание может играть решающую роль в науке, он указывает и на то, что даже запись результатов испытания и их рассмотрения в качестве опровержения некой теории включает в себя гипотезу, «сплетение догадок»[13] и поэтому оставляет место для дискуссии, никак не способствует установлению истины, а лишь указывает на видимую ошибочность теории и необходимость дальнейших поисков. Задействуя эту попперианскую аналогию, я подразумеваю, что, хотя другие интерпретации «Бледного огня» представляются на данный момент очевидно ошибочными, моя собственная гипотеза, которая,

как я предполагаю, объясняет в книге больше остальных, также должна быть открытой для проверки на состоятельность, для расширения, усложнения и опровержения[14].

Вуду также не по душе знаменитое набоковское уподобление чтения решению шахматной задачи, поскольку уподобление это тоже подразумевает окончательность. Но здесь Набоков последователен (помимо отрывка из автобиографии, в котором он формулирует, пусть и косвенно, свое художественное кредо, писатель постоянно говорит о «решениях» его романов[15]) по вполне определенной причине: Набоков считает, что «разгадывание головоломки есть чистейшее и фундаментальнейшее из деяний человеческого ума»[16]. Тем не менее даже сама гегелевская структура тезис-антитезис-синтез упомянутого отрывка из автобиографии подчеркивает, что синтез или решение — не конечный пункт, а новая отправная точка.

Писатели по своей природе склонны ставить конкретное выше абстрактного, и Набоков, более чем какой-либо другой романист, настаивал на превосходстве ничем не заменимой, непредсказуемой, непокорной детали над удобным обобщением. Его также интересовали сквозные

паттерны, неожиданно открывающиеся в деталях, которые способны прояснить структуру паттернов глубинных. Необычное напряжение между частными деталями и паттерном в набоковском искусстве возникает из очень активного обмена между ясностью осмысления и бессистемностью опыта — в процессе чтения и интерпретации, в каждом взаимодействии жизни и мысли. Набоковский (и мой) акцент на «решениях» задач, которые можно обнаружить в его романах, не означает, что «Бледный огонь» понят раз и навсегда, как расшифровка генетического кода не означала, что отныне в биологии объяснено все. Как и расшифровка генетического кода, набоковское «решение» ставит перед нами новые задачи на новом уровне, не перекрывая при этом старые задачи (эволюционная теория и этология бурно развивались в последние десятилетия без особой необходимости в микробиологии).

Второе опасение Вуда вызвано самим моим решением — призраками. Тени Шейдов (the shades of the Shades) позволяют разрешить загадки «Бледного огня» самым неожиданным образом — но ведь и сама эта книга одержимо играет с возможностью жизни после смерти.

Вот как Вуд объясняет свой отказ принять мое предположение: «Дело в его цене, в том, во что обходится его принятие и с чем мы должны расстаться ради него. <…> Такое решение умаляет смерть, подменяет ужас утраты отчаянной сентиментальностью. Так бы мог поступить Нахум Тейт, если бы в своей “усовершенствованной” версии “Короля Лира” он не просто обошелся бы без смерти Корделии, но вернул бы ее в трагедию в качестве духа-помощника»[60]. Однако не «пересматривает» ли свои трагедии Шекспир, когда создает поздние трагикомедии, в которых родители и дети воссоединяются после, казалось бы, беспричинных смертей, и не направляет ли Шекспир все свое театральное, поэтическое мастерство на то, чтобы коллизии эти были восприняты нами как эмблемы бессмертия? Так ли уж «серьезно тривиализует» — воспользуемся выражением Вуда — подобную тематику поздний шекспировский театр, когда обходится без погибших дочерей, когда выводит на сцену семьи, воссоединенные всем смертям назло?

Делают ли призраки мир «Бледного огня» из-

[60] Примечания: 60

Речь идет об «облагораживающих» переработках шекспировских произведений набожным британским поэтом-лауреатом ирландского происхождения Нахумом Тейтом (1652–1715). — *Прим. перев.*

лишне сентиментальным в своем отрицании смерти, решать критикам. Вспомним, однако, пастора Адамса из романа Филдинга «История приключений Джозефа Эндруса», который настаивает, что вера в Рай и Божественное Провидение должна давать нам силы смириться с любой из потерь, но не может найти утешения после гибели сына. Вспомним и ту сцену из «Двенадцатой ночи», в которой «глупый» шут Фесте пытается отвлечь Оливию от вечной скорби по умершему брату, споря, что сможет выставить глупой ее: «“Я думаю, что его душа в аду, мадонна”. — “Я знаю, что его душа в раю, шут”. — “Тем более глупо, мадонна, грустить о том, что душа вашего брата в раю. — Уберите глупое создание, господа”»[61].

Я специально построил эту книгу так, чтобы не затрагивать потусторонних решений вплоть до третьей части, соответствующей стадии перечитывания романа, — потому что Набоков тоже спланировал «Бледный огонь» таким образом, что к этим решениям можно прийти, лишь сполна отдав должное миру, в котором живут и погибают Джон и Хэйзель Шейд. Разработке обеих тем моего исследования — отсроченной

[61] Примечания: 61
Перевод М. Л. Лозинского.

взаимосвязанности открытий, углубляющейся с каждым новым чтением, и набоковскому изучению отношений между нашим миром и миром иным — повредил бы слишком поспешный вывод без понимания того, что к нему невозможно прийти слишком быстро, не задержавшись на панораме жизни, которая открывается при первом чтении романа, на смерти, неотступно сопутствующей перечитыванию, и, наконец, на потусторонних откровениях, которые Набоков позволяет нам получить в ходе пере-перечитывания. У критиков может возникнуть вопрос, позволяет ли Набокову его разработка темы загробной жизни получить, так сказать, и то и другое, то есть возможность утешиться в долгом отчаянии и не просто отдать должное смерти, но и найти основания для существования чего-то за ее порогом, что, как правило, нам недоступно.

Мертвые члены семьи Шейд, влияющие на живых в «Бледном огне», могут быть интерпретированы по-разному. Они — что угодно, только не способ окончательного утверждения «вот как все на самом деле», поскольку Набоков *всегда* подчеркивает, что любая форма сознания, отличная от сознания смертного человека, или не существует, или невообразима: все, что мы в состоянии

вообразить, рушится от абсурдности попыток применить условия бренного бытия к вечному[17]. Можно, конечно, увидеть в роли «теней Шейдов» набросок потустороннего мира, а можно прочитать ее и как метафору, и как пространство вероятности, и как определенный антропоморфизированный сценарий непредставимого, и как образ чего-то совершенно неожиданного, и как откровение скрытого замысла, и как уклончивое выражение ничем не подтверждаемой уверенности, и как намек на то, что может быть скрыто в глубинной текстуре сущего.

На мой взгляд, в Набокове философски привлекательно то, что он знает обыденные подробности этого мира, как никто другой, и способен найти для них самые точные слова, однако дает нам почувствовать, что есть нечто большее и что, хотя наше незнание этого большего и абсурдно, факт нашего незнания не обязательно означает, что мы живем в абсурдной вселенной или что большего не существует. Принимая во внимание то, что из этого «большего» удалось открыть науке на уровне физических явлений — от лептонов до световых лет, — нелепо полагать, что нам уже все известно о явлениях метафизических.

Современная физика часто приближается к

метафизике: предполагается, что наша вселенная всего лишь «пузырек», находящийся в другом, куда более масштабном, что она расщепляется на параллельные реальности, то есть фактически параллельные вселенные, каждое квантовое мгновение[18], что мы живем в мультивселенной, внутри которой существуют все логически возможные вселенные[19]. Откровенно говоря, мне трудно поверить в некоторые из этих гипотез, но ведь и Фрэнсис Бэкон когда-то считал абсурдным предположение, согласно которому земля, казавшаяся столь незыблемой под его ногами, вращается в космическом пространстве, а в то время, когда Эйнштейн формулировал свою теорию относительности, никто не знал, что Млечный Путь всего лишь одна галактика из бесчисленного множества ей подобных.

По сравнению с этими гипотезами набоковские миры внутри миров выглядят весьма скромно. Но есть одно отличие. Набоков полагает, что в перемещении из одного мира в другой нам сопутствует сознательный замысел, что несовместимо с материализмом современной науки. Разумеется, наука существенно удалилась от своих мифологических истоков, от тех времен, когда силы природы отождествлялись с богом или бога-

ми, направлявшими жизнь смертных из некоего центра бытия, и пришла к точке зрения, которая последовательно избавляется от идеи центра и воспринимает не только людей, но всех земных существ, всех обитателей нашей галактики, а может быть, и вселенной как часть бесконечного ряда вероятностей, в котором наша действительность — лишь бесконечно малая часть.

Но мы проживаем наши жизни не в этих масштабах, и каждый из нас находится в центре нашего сознания, которое простирается до границ всего видимого, чувствуемого и осмысляемого нами. То, что имеет для нас значение в этом индивидуальном масштабе, значит для нас на самом деле больше, чем мы в состоянии вынести. Как говорит Шейд:

Готов я стать цветочком

Или жирной мухой, но никогда не позабыть.

И я отвергну вечность, если только

Печаль и нежность

Смертоносной жизни, страсть и боль,

Винного цвета хвостовой огонь уменьшающегося самолета

Близ Веспера; твой огорченный жест,

530 Когда ушли все папиросы, то, как

Ты улыбаешься собакам; след серебристой слизи,

Оставленный улиткой на каменной плите; и эти добрые чернила, эта рифма,

Эта картотечная карточка, это тонкое резиновое кольцо,

Свивающееся в восьмерку, если уронишь —

Не предстоят новоумершим в небесах

Хранимые годами в их твердынях.

И все же не здесь, не этим текстом, полным надежд и опасений Шейда, а всей текстурой «Бледного огня» Набоков внушает нам, что нечто в удивительном плетении сущего, во всех бесконечных мелочах его замысла дает нашим личным вселенным возможность оказаться в центре всего каким-то непостижимым образом, даже когда мы понимаем, насколько реальность превосходит то, что мы чувствуем и способны осмыслить.

Со временем Набокова могут признать первым с момента зарождения современной науки и современного реализма писателем, узнавшим

у науки достаточно для того, чтобы пригласить читателя к открытию миров внутри миров, находящихся внутри известного нам мира, который он изображает непосредственно и человечно, не прибегая ни к технологическим ландшафтам научной фантастики, ни к абстрактным бесконечностям Борхеса, — мира, который, если приглядеться к нему пристальнее, постепенно может открыть нам тайны, непостижимые с помощью науки. Может оказаться и так, что в творчестве Набокова увидят последнюю попытку воскресить антропоцентрическую метафизику, в которой сознательные, казалось бы, цели человеческих существ полагаются на гораздо более высоких уровнях и в которой жизнь смертного остается в центре огромного мира: потрясающее виде́ние, но в конечном счете — лишь выражение общечеловеческой тоски, которую не может вместить в себя целая вселенная.

Каким бы ни был итог этих споров, Набоков, благодаря своему поразительному искусству, нашел способ заново открыть возможности, таящиеся в творчестве, природе и за их пределами.

Набоков: открытие, сомнение и замысел

Если предложенное здесь прочтение «Бледного огня» верно, оно показывает, что искусство Набокова было очень далеко от моды своего времени. В 1975 году Роберт Олтер назвал Набокова постмодернистским писателем, еще до того, как понятие «постмодернизм» вошло в моду; к 1993 году Олтер справедливо заключил, что постмодернистом Набоков не был[20]. Набокову свойственна едкая метафизическая ирония; он не привязан к ветхим догмам. «Фонтан» («fountain») Шейда, вместо того чтобы стать неопровержимым доказательством, оборачивается миражом, «горой» («mountain») госпожи З. Словами «это был папин животик — не привидение» ранние прочтения драматической сценки в «Зачарованном амбаре» подсказывают: «жизнь безнадежна; загробная жизнь бессердечна» (347/222). Шейд превозносит космическую упорядоченность и гибнет от пули сумасшедшего, метившего в другого человека. Здесь все дело в набоковской отрицающей иронии, его рациональном скептицизме, его интеллекте,

необходимых для развенчания ложных разгадок, пошлых грез, невозможных достоверностей. Без этого не было бы защиты от наивного самоутверждения отчаявшихся, глупцов и догматиков. Набоков настаивает на том, что в рамках человеческого сознания нам просто не дано узнать, как тайны наших начал и концов могут выглядеть с точки зрения сознания, не ограниченного нашими временем, пространством и мышлением.

Шейд оставляет за пределами поэмы общение Хэйзель с полтергейстами, упоминая о «Зачарованном амбаре» лишь в одной фразе: «Однажды она провела три ночи, / Исследуя какие-то звуки и огоньки / В старом амбаре». Он уверен в том, что столь грубое внедрение в наше физическое пространство не может продвинуть вперед его исследование пропасти между жизнью и смертью, которому посвящена его поэма. И все же он заканчивает ее на ноте умиротворенной уверенности в том, что в мире вещей скрыт щедрый замысел, уверенности, метко названной Майклом Вудом «теологией для скептиков»[21].

После этого Набоков подставляет Шейда под бессмысленную пулю, словно для того, чтобы проучить его за эту уверенность, но потом позволяет нам постепенно открыть в «Бледном огне»

бесконечную утверждающую иронию, щедрость замысла, знаки присутствия потустороннего, недосягаемые до тех пор, пока мы не установим новые отношения с временем романа. Пряча миры внутри миров даже в компактном микрокосме «Бледного огня», Набоков заставляет нас трепетать от осознания возможностей, с отказом от которых мы, казалось бы, уже давно согласились.

Набоков ничего не «доказывает» окончательно, однако сам казус «Бледного огня» настаивает на недоказуемости в рамках человеческой жизни существования иных форм бытия за ее пределами. Набоков допускает, что все, что мы в состоянии вообразить за пределами нашего мира, — даже те миры открытий и благосклонного замысла, которые он изобретает в «Бледном огне», — может быть лишь отражением силы нашего желания, может лишь помочь определить степень нашей порабощенности хаосом жизни, которая заставляет нас мечтать о свободе и упорядоченности, царящих за ее пределами. Но сам факт, что ему удалось вместить в «Бледный огонь» так много неожиданного, так много того, что мы можем лишь постепенно обнаружить, сам факт, что он смог сотворить такую постепенно раскрываю-

щуюся сложность, намекает на возможность замысла, который постдарвинистский мир, казалось бы, лишил права на существование.

«Бледный огонь» показывает, насколько неверно интерпретируют Набокова многие читатели. Поверхность его искусства ослепляет, но под ней он прячет еще более ослепительные откровения. Некоторые считают, что он потешается над своей читательской аудиторией, но на самом деле он дает нам возможность открыть в его творениях и в нашем мире больше, чем какой-либо другой из известных мне писателей. Его щедрость к своим читателям соответствует его сознанию щедрости самой жизни. Кто еще мог бы написать роман, в котором умирают четверо из пяти главных персонажей, но который остается при этом таким смешным и светлым? Кто еще мог подарить читателю мир столь же фантастический, как Зембля, и все-таки заставить его волшебство побледнеть рядом с жизнью домоседов Шейдов?

Примечания

Введение

1 *McCarthy M.* A Bolt from the Blue // *Nabokov V.* Pale Fire / With an Introductory Essay by Mary McCarthy. Harmondsworth, 1991 [1962]. P. v, xxi — xxii; см. также: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 349–360.

2 В своем исследовании аудиторий художественной прозы Питер Рабиновиц, например, рассматривает «Бледный огонь» как «роман обескураживающий и в известной мере невозможный (an impossible one)», потому что считает его намеренно недоступным для понимания. «Как только мы задаемся дополнительными вопросами <…> число возможных сюжетных линий [“Бледного огня”] начинает увеличиваться в геометрической прогрессии» (*Rabinowitz P. J.* Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences // Narrative Theory. N. Y., 1996 [1977]. P. 224–225). Сбитый с толку утверждением Рабиновица, Уэйн Бут приходит к выводу, что Набоков «был куда более неуловим в своих произведениях, чем кто бы то ни было до него» (*Booth W.* The Company We Keep: The Ethics of Fiction. Los Angeles, 1988. P. 149).

3 В своих работах раз за разом подчеркивает эту мысль геронтолог, философ и теоретик литературы Рэймонд Таллис (см., в частности: *Tallis R*. Newton's Sleep: The Two Cultures and The Two Kingdoms. N. Y., 1995; *Tallis R*. Enemies of Hope: A Critique of Contemporary Pessimism. N. Y., 1997).

4 Ср. проницательные замечания Джона М. Эллиса в статье «Теория» Новой принстонской энциклопедии поэзии и поэтики. Эллис выделяет работу Лео Спицера «Linguistics and Literary History» (1948) как «самую трезвую попытку выработать аккуратную точку зрения на процесс литературоведческого анализа произведения. <…> Спицер предположил, что, в отличие от точных наук, процесс литературоведческой оценки произведения цикличен: от общего впечатления мы переходим к тщательному рассмотрению специфических черт текста, которое приводит нас к видоизмененным и усовершенствованным общим идеям о нем, а те, в свою очередь, позволяют нам по-новому взглянуть на некоторые его части. <…> Такой взгляд на процесс литературоведческого анализа достаточно изощрен, к тому же он убедительно показывает недостатки критики типа “реакция читателя” (“reader-response”), критики, которую именно доверие к читательской

реакции и заводит в тупик. От Спицера, однако, ускользнула одна деталь: он описал типичный метод естественных наук — от гипотезы к эксперименту, — причем куда более точным языком, чем тот, которым пользовались ложные концепции научного познания, ранее преобладавшие в литературоведческой теории» (*Ellis J. M.* Theory // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. P. 1288). Эрудированное и проницательное обсуждение взаимосвязи литературоведения и точных наук см. в книге Пэйсли Ливингстона «Литературоведческое познание: гуманитарные исследования и философия науки» (*Livingston P.* Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science, 1988).

5 См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. М.; СПб.: 2001 (далее *ВНРГ*); *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. М.; СПб., 2004 (далее *ВНАГ*); Les Papillons de Nabokov / M. Sartori (éd.). Lausanne, 1993; см. серию «Neotropical “Blue” Butterflies» (1993–1997), насчитывающую уже около тридцати работ энтомологов с трех континентов — Жольта Балинта, Курта Джонсона, Дуби Беньямини и Жерардо Ламаса, которая продолжает и воздает должное начатой Набоковым ревизии латиноамериканских видов семейства

Lycaenidae; *Johnson K., Whitaker G. W., Bálint Z.* Nabokov as Lepidopterist: An Informed Appraisal // Nabokov Studies. 1996. V. 3. P. 123–144; *Boyd B.* Nabokov's Lepidoptera // Nabokov Studies. 1995. V. 2. P. 290–299; *Zimmer D. E.* Guide to Nabokov's Blues. Cambridge, Mass., 1999 (справочник, посвященный оценке набоковского наследия для энтомологов, в особенности тех, кто изучает латиноамериканских голубянок, о которых Набоков опубликовал ключевое исследование в 1945 г.); Nabokov's Butterflies / B. Boyd and R. M. Pyle (eds.). Boston, 2000 (сборник, в который вошли как собственно энтомологические, так и литературные работы Набокова, посвященные бабочкам).

6 *Nabokov V.* Strong Opinions. N. Y., 1973 (далее *SO*). P. 78–79, 100.

7 *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. N. Y., 1989 [1966] (далее *SM*). P. 218 (не вошедшая в «Другие берега» одиннадцатая глава автобиографии).

8 См. ниже, глава 8, с. 180–202.

9 *Foster J. B., Jr.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1993. P. 231. Фостер придает слишком большое значение этому утверждению Калинеску — на деле Калинеску даже не упоминает «Бледный огонь» в своей книге

«Five Faces of Modernity» (1987; см., однако, ниже прим. 11), тем не менее сомневаться в том, что именно этот роман Набокова почти единодушно рассматривается как ключевое явление раннего постмодернизма, не приходится.

10 См. материалы набоковского форума Nabokv-L (https://thenabokovian.org/nabokv-l) за период с декабря 1997-го по февраль 1998 г.

11 Матей Калинеску кратко и проницательно говорит о «Бледном огне», исходя из того, какие открытия читатель может сделать, читая и перечитывая этот роман (*Calinescu M*. Rereading. New Haven and London, 1993. P. 123–129).

12 *SO.* P. 11. 16 августа 1963 г. Набоков писал Джейкобу Броновски: «Научные теории <…> всегда лишь временные попытки нащупать истину со стороны более или менее одаренных умов, которые вспыхивают, гаснут и на смену которым приходят другие» (Vladimir Nabokov Archive, Henry W. and Albert A. Berg Collection, New York Public Library; далее *VNA*).

13 *Kermode F*. Zemblances. Princeton, N. J.,1982 [1962]. P. 144.

14 Основные труды К. Поппера после «Logik der Forschung» (1934; в англ. переводе «The Logic of Scientific Discovery»; в рус. переводе «Логика и рост

научного знания») — «Conjectures and Refutations» (1963; в рус. переводе «Предположения и опровержения»), «Objective Knowledge» (1972; в рус. переводе «Объективное знание»), а также трехтомный труд «Postscript to the “Logic of Scientific Discovery”» (1982–1983). Лекция «The Rationality of Scientific Revolutions» (1973) из его труда «The Myth of the Framework» (1994) служит полезным введением в попперианскую эпистемологию.

15 *Magee B.* Confessions of a Philosopher: A Personal Journey Through Western Philosophy from Plato to Popper. N. Y., 1997. P. 181.

16 Там же. P. 197–198.

17 *Popper K.* The Open Society and Its Enemies: In 2 vols. Princeton, 1996 [1945 (т. 1); 1965 (т. 2)] (в рус. переводе «Открытое общество и его враги»). V. 2. P. 369.

18 Там же. P. 378.

19 Ричард Рорти допускает частичное совпадение своих взглядов на проблему истины со взглядами Поппера: «Подобное отношение к истине, согласно которому как центральный фактор рассматривается общественный консенсус, а не соотнесенность истины с надмирной реальностью, ассоциируется не только с американской прагматической традицией, но и с учениями Поп-

пера и Хабермаса» (*Rorty R.* Objectivity, Relativism, and Truth. Cambridge, 1991. P. 23, прим.). Джозеф Кэрролл замечает: «Эта ассоциация в высшей степени обманчива. Рорти считает, что одни убеждения более полезны, чем другие, но не являются вопреки этому более точными "репрезентациями реальности". Поппер, как и Лоренц, считает, что одни убеждения более полезны, чем другие, *именно в силу того,* что они являются более точными репрезентациями реальности. <…> Консенсуальная теория истины, с которой Рорти пытается ассоциировать Поппера, на деле Поппером отвергается» (*Carroll J.* Evolution and Literary Theory. Columbia, Miss., 1995. P. 453).

Поппер отвергает вероятность достижения бесспорного знания, но, в отличие от Рорти, утверждающего, что «истина не есть цель познания» (см. его «Truth and Progress», 1998. P. 3), он не отвергает поиска истины как такового, поиска более точного совпадения описаний (или теорий) и фактов. Действительно, без вызова, бросаемого непокорной реальностью тому, кто познает ее, трудно было бы понять, почему для продвижения знания вперед человечество предпринимает такие колоссальные усилия, почему то, что Рорти описывает лишь как «поддержание разговора»,

приводит к радикально новым идеям. По утверждению Сьюзан Хаак, подобная позиция Рорти «подрывает не только эпистемологию, <…> но и познание в целом» (*Haak S.* Evidence and Inquiry: Towards Reconstruction in Epistemology. Oxford, 1993. P. 182–183). С попперианской точки зрения работу Рорти «Philosophy and the Mirror of Nature» (1979) критикует Питер Мунц в статье «Philosophy and the Mirror of Rorty» (см. сборник Evolutionary Epistemology, Rationality, and the Sociology of Knowledge / G. Radnitzky and W. W. Bartley, III (eds.). La Salle, Ill., 1987. P. 345–398).

20 В своей политической философии (в особенности в «Открытом обществе и его врагах») Поппер указывает, что, поскольку свободная критика в «открытом обществе» позволяет обнаружить слабые стороны предложений по установлению нормы и опасности их неожиданных последствий с большей вероятностью, чем в том обществе, которое отказывается поощрять критику, открытое общество, вопреки распространенному мнению, в перспективе оказывается более эффективным, чем даже самые милосердные диктатуры, а демократия оказывается не столько системой народного волеизъявления, сколько механизмом, позволяющим гражданам

смещать ненасильственным путем правительства, которые кажутся менее привлекательными, чем наличествующие альтернативы.

21 *Magee B*. Confessions of a Philosopher. P. 200, 204.

22 См. стихотворение Набокова «Слава» (1942).

23 *Nabokov V*. Lectures on Literature. N. Y., 1980 (далее *LL*). P. 3.

24 *SM* 99, p. 290.

25 *SO,* p. 183.

26 *Rabinowitz P. J*. Truth in Fiction. P. 213.

27 Контекст этой фразы заслуживает того, чтобы быть процитированным. Потерявший жену Адам Круг смотрит на своего сына: «И какая же мука, думал мыслитель Круг, так безумно любить крохотное существо, созданное каким-то таинственным образом (таинственным для нас еще более, чем для самых первых мыслителей в их зеленых оливковых рощах) слияньем двух таинств или, вернее, двух множеств по триллиону таинств в каждом; созданное слияньем, которое одновременно и дело выбора, и дело случая, и дело чистейшего волшебства; созданное упомянутым образом и после отпущенное на волю — накапливать триллионы собственных тайн; проникнутое сознанием — единственной

реальностью мира и величайшим его таинством» (*Набоков В.* Под знаком незаконнорожденных // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1997–1999 (далее *ССАП* с указанием тома и страницы). Т. 1. С. 354).

28 *Nabokov V.* Selected Letters, 1940–1977 / D. Nabokov and M. J. Bruccoli (eds.). N. Y., 1989 (далее *SL*). P. 134.

29 *Набоков В.* Дар // *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2004–2009 (далее *ССРП* с указанием тома и страницы). Т. 4. С. 294.

30 *Набоков В.* Под знаком незаконнорожденных // *ССАП* 1. С. 290.

31 *SM,* p. 275; *Набоков В.* Другие берега // *ССРП* 5. С. 312.

32 *SM* 99, p. 301. «Спиралевидность» набоковской метафизики доступно и подробно рассматривается как в книге: *Boyd B.* Nabokov's «Ada»: The Place of Consciousness. Ann Arbor, 1985. P. 49–88 (рус. перевод: *Бойд Б.* «Ада» Набокова: Место сознания. СПб., 2012), так и в *ВНРГ* (С. 343–376).

33 *Gezari J. K.* Roman et problème chez Nabokov // Poétique. 1974. № 17. P. 96–113; *Ackerley K.* «Pale Fire»: Three Notes toward a Thetic Solution // Nabokov Studies. 1995. V. 2. P. 87–103.

34 Подозреваю, что Набоков вполне мог сочи-

нить эту конкретную задачу именно для того, чтобы воспроизвести путь открытия, проложенный для читателя в каждом из его сочинений.

35 *Amis M.* The Sublime and the Ridiculous: Nabokov's Black Farces // Vladimir Nabokov: A Tribute / P. Quennell (ed.). N. Y., 1980. P. 73.

36 *SO.* P. 283. В другом месте он выразился так: «У меня лучшие читатели из тех, которые когда-либо были у какого-либо из писателей» (там же. P. 192).

37 Заданная в набоковской автобиографии шахматная задача использовалась для интерпретации «Бледного огня» со времен статьи Кэрол Т. Уильямс «“The Web of Sense”: *Pale Fire* in the Nabokov Canon» (Critique. 1963. V. 6. №. 3. P. 29–45) вплоть до работы Акерли «“Pale Fire”: Three Notes» (1995).

38 Обращаясь к слушателям своего курса по литературе в Уэльслейском колледже, Набоков сказал следующее: «Какой бы предмет вы ни выбрали, вы должны понимать, что познание беспредельно. Любой предмет изобилует тайнами и открытиями, и два исследователя, изучающие один и тот же предмет, не испытают одинакового восторга, не приобретут в точности одного и того же знания…» (*VNA*; цит. по *ВНАГ,* с. 133).

Глава 1. Предисловие

1 Читателям, которые интересуются текстом романа в оригинале, следует обратиться к изданию: *Nabokov V*. Novels 1955–1962: Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay / Brian Boyd (ed.). N. Y., 1996.

Глава 2. Поэма

1 *Kernan A.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's «Pale Fire». P. 106. Образ, созданный Шейдом, поразительно напоминает следующее рассуждение Федора Годунова-Чердынцева в «Даре» с привлечением цитаты из «Рассуждения о тенях» выдуманного французского мыслителя Пьера Делаланда: «Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм. Выйти как-нибудь нужно, “но я отказываюсь видеть в двери больше, чем дыру да то, что сделали столяр и плотник” (Delalande, *Discours sur les ombres,* p. 45 et ante). Опять же: несчастная маршрутная мысль, с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути), есть глупая иллюзия: мы никуда не идем, мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» (*Набоков В.* Дар, с. 403).

2 *Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-

Conscious Genre. P. 196.

3 *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited (далее *SM* 99). P. 250; см. также *Бабиков А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. С. 602–622.

4 Ср.: *Dipple E.* The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction. P. 69.

5 Как свидетельствует безотчетно цитируемый Кинботом черновой вариант строк 39–40 («…и воры поспешат мои домой / Солнце с похищенным льдом, месяц с листвой»), Шейд держал в голове строки из «Тимона Афинского» с первого дня работы над поэмой и в последний день лишь притворяется, что крадет название «Бледный огонь» у Шекспира.

Глава 3. Комментарий

1 См. с. 67–68 наст. изд. Питер Хатчинсон (*Hutchinson P.* Games Authors Play. P. 38–39) и Матей Калинеску (*Calinescu M.* Rereading. P. 124–125, 128–129) рассматривают некоторые из набоковских стратегий, заставляющих читателя разыскать этот источник, но не уделяют внимания оставленному в романе следу, который может привести к отгадке.

2 Французским переводчикам «Бледного огня» Раймону Жирару и Морису-Эдгару Коандре Набоков объяснял, что «*прыснуть* значит *брызнуть* в непристойном смысле» («*to spurt* veux dire *to squirt* avec un sens obscène», письмо Жирару от 27 декабря 1963 г., *VNA*) и что «бедный и отвратительный д-р Кинбот позволяет себе здесь печальную роскошь непристойной метафоры» («le pauvre et dégoûtant Dr. Kinbote se permet ici le triste luxe d'une métaphore obscène», письмо Коандре от 14 января 1964 г., *VNA*).

3 Эллен Пайфер (*Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 113) отмечает, что «Bera» является анаграммой слова «bare» (голый, обнаженный).

4 Особое наслаждение Кинбот находит в пре-

поясывании чресл Гордона, четырнадцати– или пятнадцатилетнего юноши (прошлогодний сексуальный трофей Чарльза II), одеяниями, которые видоизменяются на глазах читателя, но за спиной у Градуса: сначала «набедренная повязка в леопардовом крапе» мутирует в «плющ», обвивающий бедра Гордона, потом в «белые теннисные шорты» и, наконец, в «тарзановские шорты» (коммент. к строке 408).

5 Такова его ошибочная попытка прочитать пропущенное слово в записке «Ну и hal… s же у тебя, друже» как «hallucinations» («галлюцинации»), а не «halitosis» («дурное дыхание», 62/113) и примечание о «безумце короле» (417–421/235).

6 В *ВНАГ* (с. 517–518) я высказываю предположение о том, что весьма активная гомосексуальность и крайняя параноидальность Кинбота представляют собой один из многих набоковских выпадов против Фрейда, поскольку Фрейд объяснял паранойю в контексте подавленной гомосексуальности субъекта.

Глава 4. Указатель имен

1 *Adams R*. Fiction Chronicle. P. 421.

2 В действительности он появляется в романе еще один раз, но этой — ключевой — отсылки (см. 172/180) в Указателе имен нет.

3 В Комментарии Кинбот особо подчеркивает, что «Шейд предоставил царственному беглецу приют в сокровищнице сохраненных им вариантов; ибо в черновике не менее *тринадцати* стихов, великолепных певучих стихов <…> носят специфический отпечаток моей темы» (42/93; курсив мой. — *Б. Б.*).

Глава 5. Бледный огонь

1 Ряд затруднений издательского характера задержал публикацию работы до 1964 года.

2 *SL,* p. 201.

3 *SL,* p. 132.

4 *SO,* p. 13.

5 Письмо Сильвии Беркман от 10 октября 1956 г. *(VNA).*

6 Письмо Роману Гринбергу от 19 января 1957 г. *(VNA),* цит. по *ВНАГ,* с. 363.

7 Равно как и в связи с многими другими творческими начинаниями. Как часто отмечалось, тема воображаемой северной страны, более или менее похожей на Россию, нашла выражение в Зоорландии («Подвиг», 1932), а также в стране Ultima Thule из «Solus Rex», который мог бы стать последним русским романом Набокова (1940–1942). О других элементах ранней версии «Бледного огня», включавшей в себя северную страну, но следовавшей структурной модели «поэма-плюс-комментарий» и не содержавшей гомосексуального беглеца-короля, см. *SL,* 212–213, а также с. 132–134 ниже.

8 Такими словами в «Conclusive Evidence» (1951)

Набоков характеризует наиболее интересного ему писателя русской эмиграции — Сирина.

9 Проницательный анализ «Бледного огня» в контексте этой мысли см. в книге Эллен Пайфер «Nabokov and the Novel» (1980), p. 110–118.

10 *Nuttal A.* A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality (1983). P. 143.

Глава 6. Вторжения реального

1 *ВНРГ*, с. 225–229.

2 Набоков отмечал, что Вордсмит находится «гораздо южнее, чем любой из колледжей, с которым [он] был когда-либо связан» (интервью Филлис Мера 13 мая 1962 г. для «New York Herald Tribune», цит. по машинописи, *VNA*). Флора и фауна могут указывать на юг Аппалачии, хотя некоторые детали пейзажа — озера, университетский кампус, академический пригород — не так далеки от Корнелла.

3 *Pope A.* Essay on Man (II, 5).

4 *Swift J.* The Battle of the Books (19).

5 *SL*, 212–213.

6 См. *Barabtarlo G., Shikhovtsev E.* Zembla in the League of Nations // The Nabokovian. 1987. № 19. P. 54–56.

7 Как это ни странно и, Дональд Бартон Джонсон был первым, кто указал на это обстоятельство (см. *Johnson D. B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 68), — Чарльзу II нет прецедентов в собственно земблянской истории: несмотря на то что Указатель имен несет в себе синопсис прошлого Зембли, в нем не упоминает-

ся «Чарльз I» земблянский.

8 *Edward Hyde, Earl of Lord Clarendon*. The History of the Rebellion and Civil Wars in England Begun in the Year 1641 / W. Dunn Macray (ed.). In 6 vols. Oxford, 1888. V. 5. P. 198.

9 См. мои краткие построчные примечания к «Бледному огню» в издании: *Nabokov V*. Novels 1955–1962: Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay. N. Y., 1996. Присцилла Мейер в своей крайне путаной книге «Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*» попыталась с помощью именно таких идентификаций обосновать сумасбродный тезис, согласно которому в «“Бледном огне” через прослеживание тысячелетней эволюции англо-американской традиции от конца правления короля Альфреда в 899 году до рождения Владимира Владимировича в 1899 году совершается синтез британской и американской культур» (p. 4). Мейер постоянно упускает из виду необходимую информацию (фрагмент из Эдварда Хайда, параллель с Каролем II, К. Р. как прообраз Конмаля) и сосредоточивается на том, что к делу не относится. Например, она утверждает, что фамилией «Конмаль» Набоков пародирует ложное образование имен в «Поэмах Оссиана» Джеймса Макферсона, такие как «Caol-mahl», «женщина с

тонкими бровями» (p. 71), и при этом не утруждает себя объяснением, какое отношение это имеет к набоковскому Конмалю, дяде короля и переводчику Шекспира.

10 Строка 596 датируется в 596/268; строки 698–746 — в 741/293.

11 Материалы из архива Тенишевского училища свидетельствуют, что на занятиях по немецкому языку Набоков разбирал балладу Гёте «Лесной царь», которая, по всей видимости, стала с тех пор его любимым немецким стихотворением (*Boyd B.* Nabokov's Russian Years Revisited. P. 75).

12 Цит. по: *Browning R.* The Poems / John Pettigrew, Thomas J. Collins (eds.). In 2 vols. London, New Haven, 1981. V. 1. P. 1069.

Глава 7. Отступления от реального

1 См. с. 31–36 наст. изд.

2 Эту особенность эффектно выявил Ричард Рорти в предисловии к изданию «Бледного огня» в серии «Everyman's Library» (1992). Однако Рорти преувеличивает наше невнимание к Шейду, когда мы начинаем читать роман впервые, и недооценивает, насколько Кинбот мешает нам полностью сфокусироваться на смерти поэта, когда мы заканчиваем первое чтение.

3 Эстонский, латвийский, литовский, румынский, венгерский и албанский славянскими языками не являются.

4 Не поступает ли к нам эта информация в обратном порядке из-за того, что начальный и конечный слоги этой фамилии переставлены местами?

5 Фамилии, которые Кинбот перечисляет в примечании к строке 71 перед фамилией Боткина, так или иначе связаны с работой над текстом: Раймер (Rymer) — рифмач, Скривенер (Scrivener) — писец, Линнер (Limner) — мастер книжной миниатюры (см. *Johnson D. B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 70; Джонсон

был первым, кто обратил серьезное внимание на Боткина).

6 В книге «Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*» Присцилла Мейер обращает внимание на фигуру В. П. Боткина, но преувеличивает его связь с «Бледным огнем» (см. p. 115–117).

7 Еще одна деталь связывает фамилию Боткин с другой ветвью семьи Набоковых. Предложенная Кинботом этимология «Боткин (делающий ботики — изысканную обувь)» перекликается с этимологией девичьей фамилии матери Набокова — Рукавишникова (от «делающий рукавицы»).

8 Отмечено в книге Владимира Александрова «Nabokov's Otherworld» (P. 189).

9 Возможно, в Риге, поскольку независимая с 1918 г. Латвия была важным центром русской эмиграции вплоть до советской оккупации в 1940 г. «Английский и латышский» — первая пара после «английский и русский» в истеричном примечании Кинбота к фразе «на двух языках» (615); Градус родился в тот же самый день, что и Кинбот; «земгале» является названием латвийского племени, а Земгалия — названием исторической латвийской провинции в составе

Латвии (до 1939 г.).

10 *ССРП* 3, с. 45.

11 Или, возможно, Норвегии (которая была частью Швеции до 1905 г.), с чем может быть связан интерес Кинбота к исландской литературе и что может объяснить тот факт, что в подлинной цитате из «Нью-Йорк таймс» от 21 июля 1959 г. (с. 12) Норвегия заменена на Землю: «На международном пикнике детей земблянская малютка крикнула японской подруге: Ufgut, ufgut, velkam ut Semberland! (прощай, прощай, до встречи в Зембле!)» (949/2//315).

12 См. также 347/215 и 579/264. Очевидно и то, что Кинбот презирает преподавателей английского отделения просто потому, что они по долгу службы ближе к Шейду, чем он.

13 Некоторыми из своих черт Кинбот может быть обязан и двум родственникам супругов Набоковых. Свояченица Набокова Елена Масальская (урожденная Слоним) в берлинской эмиграции перешла в католичество (подобно Кинботу, она была очень набожной), вышла замуж за русского князя и переехала в Швецию. Брат писателя Сергей Набоков был гомосексуалистом и в эмиграции тоже перешел в католичество.

14 Швейцария также внесла свой вклад в то-

понимику Зембли: швейцарские курорты Ароса и Гриндельвальд стали земблянскими городами Арос и Гриндельвод (149/159; см. также *Voss M.* How Not to Read Zemblan // The Nabokovian. 1990. № 25. P. 41–47).

15 Эту деталь Набоков растолковывал своим французским переводчикам так: «Le petit sac couturé d'un bambin *or better* le scrotum d'un garçonnet (Dr. Kinbote is not a nice man)» — «Прошитый мешочек мальчугана или лучше мошонка маленького мальчика (д-р Кинбот не хороший человек)», цит. по рукописи перевода «Бледного огня» на французский *(VNA)*.

16 Роберт Олтер указывает первых трех участников этого квартета, но ничего не говорит о четвертом (см. его Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. P. 195).

17 Набоков пояснял французскому переводчику Морису-Эдгару Коандре: «Allusion au fameux roman “For ever Amber” <…> ce bestseller idiot» («Аллюзия на знаменитый роман “Амбер навсегда” <…> этот идиотский бестселлер», письмо от 14 января 1964 г., *VNA*).

18 Рассказы «Хорошо ловится рыбка-бананка» (опубл. 31 января 1948), «Лапа-растяпа» (20 марта 1948), «Фрэнни» (29 января 1955), «Выше стропила,

плотники» (19 ноября 1955), «Зуи» (4 мая 1957) и — несколько поздно для того, чтобы оказаться на полке миссис Гольдсворт, — «Симор: Введение» (6 июня 1959) публиковались в «Нью-Йоркере». В книжном шкафу миссис Гольдсворт, вероятно, стоял сборник «Девять рассказов» (1953), в который вошли «Хорошо ловится рыбка-банановка» и «Лапа-растяпа» и которому был предпослан следующий эпиграф: «Мы знаем звук хлопка двух ладоней, / А как звучит хлопок одной ладони? — Дзенский коан». Постоянно публиковавшийся в эти годы в «Нью-Йоркере» Набоков ставил Сэлинджера выше всех других американских писателей-современников и особенно отмечал совершенство рассказа «Хорошо ловится рыбка-банановка» (см. *SO*, 313).

19 *Kernan A*. Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's «Pale Fire». P. 119.

20 *Field A*. Nabokov: His Life in Art. P. 312; *Johnson D.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 65 и 76 прим. 27.

21 Мэри Маккарти идентифицировала Изумрудова в своем отзыве на «Бледный огонь» «A Bolt from the Blue» (New Republic. June 1962. P. 21–27).

22 См. *Johnson D.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 65; *Tammi P*. Problems

of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. P. 207.

23 Подобно именам шпионящих за Гамлетом «друзей», имена этих персонажей также переставляются, образуя сочетание «Андрон и Ниагарушка» (741, с. 294), лишь их фамилии меняются местами в двух статьях Указателя имен — АНДРОННИКОВ И НИАГАРИН и НИАГАРИН И АНДРОННИКОВ. Ср.: «*King Claudius*: Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern. *Queen Gertrude:* Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz» (Hamlet, II, 1).

24 Хотя «два эксперта» намеренно представляют собой неразлучную пару наподобие кэрролловских Труляля и Траляля, мы все-таки можем отличить их друг от друга. Фраза «Ниагарин, поживший в Канаде, говорил по-английски и по-французски; Андронников знал немного по-немецки» (681/283) говорит о том, что Ниагарин — это Хёрли, предлагающий в качестве пособия для произношения фамилии Пнин «французское слово “шина”, pneu» (894/307), а Андронников — это закоренелый фрейдист профессор К., цитирующий на своих занятиях Оскара Пфистера и Эриха Фромма (929/311).

25 На что Набоков и указал в интервью в 1966 г.

(см. *SO,* p. 92).

26 Ирония здесь заключается в том, что Кинбот выбрал это место, потому что Шейды собирались поехать туда в августе, чтобы отдохнуть на ранчо, принадлежащем супругам Хёрли, пока те будут отдыхать в другом месте (см. 287/212).

27 Как Набоков указал на полях моей магистерской диссертации, в которой я неверно идентифицировал этого персонажа.

28 Этот панегирик публиковался как плакат в 1660 г.

29 См. его сборник «Poems and Songs» (1686).

30 Присцилла Мейер в книге «Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*» (P. 158) идентифицировала отсылку к Флэтману (эта мыслительная операция оказалась по силам и Кинботу), но, по своему обыкновению, пустилась в совершенно бесполезное обсуждение каких угодно произведений этого поэта, кроме его посвящений Карлу II.

31 См. также 802/297–298.

32 *SO,* 74.

33 *Wood M.* The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. P. 186.

34 Если Кинбот прыгает навстречу смерти в Седарне (Cedarn), Ютана, то его кончина странным

образом также перекликается с центральным образом поэмы Шейда — свиристелем, поскольку это именно кедровый свиристель, а прилагательное «cedarn» значит «кедровый». Летящий навстречу своей смерти свиристель (waxwing) неизбежно напоминает о сыне Дедала Икаре и его скрепленных воском (wax) крыльях (wings). Возносящийся слишком высоко и воображающий себя королем Зембли Кинбот сообщает, что на гербе Чарльза II Земблянского изображена птица, «весьма похожая на свиристеля контуром и окраской» («closely resembling a waxwing in shape and shade», 1–4/84). Хозяин горного мотеля, у которого скрывается Кинбот и чья «кривая хромота» напоминает ему Шейда, предлагает своему постояльцу почитать сборник писем Фрэнклина Лэйна, министра внутренних дел США с 1913 по 1915 г., чья фамилия (Lane) совпадает с последним словом поэмы Шейда («lane») и чья последняя предсмертная запись, как отмечает Кинбот, «любопытным образом» перекликается «с концом Песни Третьей Шейда»: «…а если бы я перешел в эту иную страну, кого бы я стал там искать? <…> Аристотеля! Ах, вот бы с кем поговорить! Какое было бы удовольствие видеть, как он берет, точно поводья между пальцев, длинную

ленту человеческой жизни и прослеживает ее продвижение по всему загадочному лабиринту этой дивной авантюры. Кривая выпрямляется. Дедалов план, упрощенный тем, что смотришь на него сверху, как бы смазан большим пальцем мастера, превратившего всю эту сложную, запутанную головоломку в одну прекрасную прямую линию» (810/301).

Глава 8. Задачи: Шейд и Кинбот

1 Правильное написание «chthonic». Набоковский вариант может быть как опечаткой, так и, по предложению Джона Берта Фостера-младшего, указанием на неправильное произношение этого слова Хэйзель (см. *Foster J.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. P. 222).

2 Несмотря на неуклонно нараставшую в их отношениях напряженность, Набоков сердечно одобрил прочитанное им в 1958 г. эссе Эдмунда Уилсона «Т. С. Элиот и англиканская церковь» и написал ему, что «имидж Элиота не сможет не претерпеть изменений» (Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. P. 360; письмо ошибочно датировано 24-м, а не 26 мая). По всей видимости, Набокову осталось неизвестно, что Уилсон впервые опубликовал это эссе в 1929 г. Уилсон цитирует Элиота, характеризующего себя в предисловии к сборнику эссе «For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order» (1928) как «классициста в литературе, роялиста в политике и англокатолика в религии», и едко замечает: «Элиот перебрался в Англию и выработал для себя из английской литературы и истории

аристократический миф» (см. *Wilson E.* The Shores of Light. N. Y., 1952. P. 437, 439).

3 «Четыре квартета» («Burnt Norton», «East Coker», «Dry Salvages», «Little Gidding») были опубликованы в 1943 г. «Grimpen» взято из «East Coker» (II, строка 41); «chthonic» из «Dry Salvages» (V, 225); «sempiternal» из «Little Gidding» (I, 2; см. *Eliot,* Collected Poems, 1963). Когда Питер Любин обнаружил эти слова в «Четырех квартетах» (см. *Lubin P.* Kickshaws and Motley // Triquarterly. 1970. № 17. P. 187–208), Набоков отметил: «Он мастерски выслеживает вплоть до их логова те три термина, о которых задает вопросы бедное юное создание в “Бледном огне”» (*SO,* 291; используя охотничью терминологию, Набоков намекает на поиски логова собаки Баскервилей в Гримпенской трясине: повесть Конан Дойла — источник слова «grimpen» у Элиота). Как отметил Джон Берт Фостер-младший в «Nabokov's Art of Memory» (см. с. 223–224), слова «grimpen» (в значении «трясина») и «sempiternal» (извечный) предвосхищают смерть Хэйзель в подтаявшей топи озера, когда «была ночь оттепели, ночь ветра / С великим смятением в воздухе. Черная весна / Стояла тут же за углом» (строки 494–496). Ср. у Элиота в «Little Gidding»: «Midwinter spring is

its own season / Sempiternal though sodden towards sundown» («Весна посреди зимы — особое время года: / Вечность, слегка подтаивающая к закату», перевод А. Я. Сергеева).

4 В письме от 26 сентября 1966 г. Набоков дал сходную расшифровку Эндрю Филду (*ВНАГ*, с. 541–542). Давая пояснения к своему переводу «Бледного огня» (1983), Вера Набокова сообщила эту расшифровку Геннадию Барабтарло (см. его «Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics», p. 207–208). Не зная, что к этому добавить, Филд замечает: «Эти звуки (свет, естественно, а не звуки. — *Б. Б.*) на самом деле предупреждение Джону Шейду о том, что он не должен приближаться к дому Гольдсворта» («Nabokov: His Life in Art», p. 307). Воспользовавшись, по всей видимости, этой подсказкой, Роберт Мартин Адамс расшифровал послание таким образом: «Father Atalantis pleads not to go to Goldsworth where tale from foreign land will be told» («Отец Аталантис просит не ходить к Гольдсворту, где сказание из чужого края будет рассказано»; *Adams R*. Afterjoyce. P. 153).

5 Вера Набокова подтвердила это в письме к Игорю Ефимову от 8 июля 1980 г. *(VNA)*.

6 Впервые эта деталь была отмечена Кэрол Т.

Уильямс в статье 1963 г. Web of Sense: *Pale Fire* in the Nabokov Canon (P. 36).

7 См. 181/182–188 и 949/2/315.

8 См. рукопись романа «Бледный огонь» в архиве Владимира Набокова в Библиотеке Конгресса США (Box 1, Vladmir Nabokov Collection, Library of Congress).

9 См. архивы Nabokv-L на thenabokovian.org; дискуссия началась 15 декабря 1997 г. и длилась до начала февраля 1998 г., к ее теме обращались участники набоковского интернет-форума и позднее.

10 См. *Field A.* Nabokov: His Life in Art. P. 291–322.

11 См. *Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. P. 31–56.

12 См. *ВНАГ*, с. 505–544.

13 См. мое сообщение на Nabokv-L от 22 декабря 1997 г.

14 См. *Barabtarlo G.* Aerial View. P. 242 (а также сообщение Геннадия Барабтарло на Nabokv-L от 9 января 1998 г.); *Ackerley C.* «*Pale Fire:* Three Notes toward a Thetic Solution»; сообщение Сергея Ильина на Nabokv-L от 19 декабря 1997 г.

15 См. *Stegner P.* Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. P. 116–132.

16 См. *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A

Narratological Analysis. P. 197–221, а также *Tammi P.* «Pale Fire» (1995); позиция Чарльза Никола сформулирована в его сообщениях на Nabokv-L от 16 и 23 декабря 1997 г. Позиция Дональда Бартона Джонсона, изложенная в книге «Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov» (p. 60–77), не является ни шейдианской, ни кинботианской и может быть названа «полу-боткинианской». Считая Боткина «реальным» человеком, скрывающимся за маской Кинбота, Джонсон спрашивает: «Кто же этот туманный В. Боткин? Возможно, Боткин — один из преподавателей Вордсмита, который пишет роман о полностью вымышленных героях Кинботе, Шейде и Градусе? Эта мысль была бы очень привлекательной, если бы не тот факт, что Боткин и Кинбот почти наверняка — один и тот же человек. Более правдоподобно, что Шейд, его поэма и его убийца — реальны, как и В. Боткин, бесцветный преподаватель Вордсмита» (p. 70–71; перевод Т. Стрелковой). Ниже, однако, Джонсон добавляет: «В мире романа “Бледное пламя” В. Боткин — источник всего остального» (p. 72).

17 См. *Kernan A.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's «Pale Fire».

18 См. *McHale B.* Postmodernist Fiction. P. 18–19.

19 См. *Alter R.* Partial Magic. P. 184–217.

20 См. *Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 110–118.

21 См. *Lodge D.* The Practice of Writing: Essays, Lectures, Reviews and a Diary. P. 161–164.

22 См. сообщение Дмитрия Набокова на Nabokv-L от 8 января 1998 г.

23 См. *ВНАГ,* с. 530, а также прим. 20 к главе 13 наст. изд.

24 См. сообщение Элен Пайфер на Nabokv-L от 8 января 1998 г., а также *Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 187 (прим. 15); *Alter R.* Partial Magic. P. 186.

25 *Kernan A.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's «Pale Fire». P. 122. В качестве примера того, как антишейдианцы склонны упускать из виду скрытые соответствия между двумя частями романа, процитирую фрагмент из книги Элен Пайфер: «Слабость связей между поэмой Шейда и Комментарием Кинбота <...> настораживает многих читателей романа» (*Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 117). Настораживает, однако, не слабость связей между частями, поскольку она — закономерный и весьма забавный результат болезненного эготизма Кинбота. Что действительно тревожит некоторых читателей романа, так это глубинная близость частей романа при всей их разобщенности на поверхностном

уровне.

26 *Kernan A.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's «Pale Fire». P. 114.

27 *Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. P. 37.

28 См. *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis, а также *Tammi P.* «Pale Fire» (1995); сообщение Чарльза Никола на Nabokv-L от 23 декабря 1997 г. См. также *Maddox L.* Nabokov's Novels in English. P. 24–25.

29 Как отмечает Пекка Тамми в статье *«Pale Fire»* (p. 586, прим. 45), нет никаких оснований полагать, как это делает Владимир Александров (см. его «Nabokov's Otherworld», p. 209–210), что «Кинбот проходит мимо столь очевидных, казалось бы, перекличек».

30 См. сообщение Чарльза Никола на Nabokv-L от 23 декабря 1997 г.

31 За исключением, разумеется, отдельных случаев — к примеру, сообщения Кинбота в первом же примечании (до начала истории, поведанной им Шейду) о том, что герб Чарльза II украшает птица «шелкохвост», похожая на свиристеля.

32 См. ниже прим. 34 и 35.

33 См. выше прим. 7.

34 Macaco worm — личинка южноамерикан-

ского овода.

35 Дональд Бартон Джонсон в книге «Миры и антимиры Владимира Набокова» отмечает, что реплика Сибиллы «королевских размеров овод» («*king*-sized *bot*fly») «может анаграмматически намекать с равным успехом как на Кинбота (Kinbot), так и на Боткина (Botkin)» (p. 69, перевод Т. Стрелковой). Крис Акерли первым обратил мое внимание на таящуюся здесь перекличку между поэмой и Указателем. А внимание Набокова к червеобразным личинкам овода было привлечено 10 октября 1944 г., когда на заседании Кембриджского энтомологического клуба был показан диафильм о личинках овода. На этом заседании Набоков прочитал доклад «Семейство бабочек голубянок». О Кембриджском энтомологическом клубе см. «Nabokov's Butterflies».

36 См. Ada or Ardor: A Family Chronicle (часть 1, гл. 42). Дополнительную информацию о нападках Вана на гомосексуализм в этом фрагменте романа см. в *Rivers J., Walker W*. Notes to Vivian Darkbloom's Notes to Ada // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life and Work. P. 286.

37 См. не опубликованную при жизни Набокова главу 16 автобиографии «Conclusive Evidence» (*SM* 99, p. 250).

38 См. *Lodge D.* The Practice of Writing: Essays, Lectures, Reviews and a Diary. P. 162–164.

39 См. *Johnson D.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 67–77.

40 Владимир Александров рассматривает два других русских каламбура, требующих знания языка (см. *Nabokov's Otherworld,* p. 210–211).

41 *ВНАГ,* с. 543.

42 Убедительно обоснованное предположение о том, что родившаяся в 1934 г. физически неприглядная и замкнутая дочь Шейдов представляет собой зеркальное отражение родившегося в том же 1934 г. привлекательного, популярного и храброго до безрассудства сына Набоковых, высказано Робертом Олтером в статье «Autobiography as Alchemy in *Pale Fire*» (p. 136–137).

Глава 9. Преображение

1 Хотя «неон» здесь может относиться к самым разным видам рекламной подсветки, сам по себе неон горит ярким оранжево-красным цветом.

2 *Kernan A. B.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's *Pale Fire*. P. 121.

3 Геннадий Барабтарло первым обнаружил тройное появление слова «atalanta» в этой фразе (см. *Barabtarlo G.* Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. P. 207).

4 Набоков подчеркивает отождествление красоты Сибиллы Шейд с красотой бабочки Vanessa atalanta тем, что портрет Сибиллы написан художником по фамилии Лэнг (Lang, строка 682). В автобиографии Набоков говорит о «несравненно-прекрасных» рисунках бабочек кисти «Ланга» (см. *ССРП* 5, с. 223).

5 В то время, когда Набоков изучал этих бабочек, их видовое наименование было Pieris, потом на смену ему пришло Artogeia. Не слишком распространенное английское название «виргинийских белянок» «Toothwort White», судя по всему, нововведение Шейда и Набокова. Энтомолог Роберт Дириг, который попытался предложить новое

английское наименование ввиду того обстоятельства, что бабочка, именуемая по-английски «West Virginia White» («западновиргинийская белянка»), встречается не только на западе штата Вирджиния, признает набоковский вариант намного более подходящим, чем его собственный «Woodland White», поскольку наименования других подвидов этой бабочки также основаны на названиях растений, на которых они кормятся: белянка капустная — иногда на капусте, белянка горчичная — обычно на горчице, а западновиргинийская белянка — почти всегда на Lathraea, петровом кресте (*англ.* toothwort).

6 См. *Klots A.* A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. P. 201; *Pyle R.* The Audubon Society Field Guide to North American Butterflies. P. 359. Строки поэмы Шейда точно отражают временные рамки появления этих бабочек: жизнь взрослой особи длится только две недели — в конце апреля и начале мая.

7 «Переходная зона <…> не слишком хорошо выражена, представляя собой пограничную или контактную зону, где встречаются и перекрываются Канадская и Южная зоны. <…> К чешуекрылым, встречающимся преимущественно в Переходной зоне, относятся Pieris virginiensis,

<…> Lycaeides melissa samuelis» (*Klots A.* A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. P. 25).

8 См. статью Набокова «The Nearctic Forms of *Lycaeides* Hüb. (Lycaenidae, Lepidoptera)» (1943). Как указывает Роберт Дириг, позднее Набоков пришел к выводу, что бабочка эта представляет собой не подвид, а отдельный вид: «Ему, однако, не довелось провести таксономические исследования, необходимые для разъяснения этого вопроса», который остается открытым (*Dirig R.* Nabokov's Blue Snowflakes. P. 68–69). Корнеллский энтомолог Джон Дж. Франклемонт сообщает, что охотился за бабочками вместе с Набоковым в окрестностях Итаки «несколько раз весенней порой» в начале пятидесятых: «[Набоков] интересовался одним из представителей семейства “белянки”, Pieris virginiensis. С удовольствием вспоминаю одну такую вылазку в Маклинские болота (McLean Bogs) во вторую неделю мая; в этот день погода была прекрасной, мы провели его в превосходной беседе, но так и не увидели ни одной белой бабочки» (*Franclemont J.* Remembering Nabokov. P. 227–228). Несколько лет спустя (31 мая 1959 г.) Набоков писал Франклемонту: «В апреле мы пробыли неделю в горах Грейт-Смоки,

штат Теннесси, где нам удалось прекрасно провести время в компании Pieris virginiensis» (см. «Nabokov's Butterflies». P. 46). Набоков поймал свой первый экземпляр virginiensis 21 апреля 1959 г.

9 *Pyle R*. The Audubon Society Field Guide to the Butterflies of North America. P. 359.

10 *Klots A*. A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. P. 201.

11 *Pyle R*. The Audubon Society Field Guide to the Butterflies of North America. P. 628.

12 См. сс. 357, 355 поэмы «Бледный огонь».

13 Вера Набокова выделила «потусторонность» как «главную тему» в творчестве покойного мужа в своем предисловии к сборнику Набокова «Стихи» (1979). Я подробно рассматриваю эту тему в докторской диссертации «Nabokov and *Ada*» (1979), в книге «Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness» (1985), а также в *ВНРГ* и *ВНАГ*. Посвященная этой теме книга Уильяма Вудена Роу «Nabokov's Spectral Dimension» (1981) грешит неоправданными поисками призраков у Набокова. Хотя книга Дональда Бартона Джонсона «Миры и антимиры Владимира Набокова» концентрируется на загадках, которые содержат отдельные романы писателя, тема «потусторонности» рассматривается в ней в контексте «темы двоемирия» (см.,

в частности, предисловие и главу 6). Джулиан Коннолли исследует потустороннее в поэзии Набокова в статье «The Otherworldly in Nabokov's Poetry», где показывает, что тема эта является еще более доминирующей в поэтическом наследии Набокова, чем в его прозе. Книга Владимира Александрова «Nabokov's Otherworld» (1991; рус. перевод «Набоков и потусторонность», 1999) служит хорошим введением в эту тему, но автор порой слишком далеко заходит в своих ассоциациях. Книга Геннадия Барабтарло «Aerial View» (1993) проливает свет на ряд важнейших деталей. В книге Максима Шраера «The World of Nabokov's Stories» (1998) эта и другие темы прослеживаются в рассказах Набокова.

14 Впервые опубликован в 1958; входит в «The Stories of Vladimir Nabokov» (1995), «Полное собрание рассказов» Набокова. См. ниже более подробный разбор рассказа (с. 327–330).

15 *ССРП* 1, с. 166.

16 Там же, с. 167–168. Эллипсис в тексте; это финал рассказа.

17 *Klots A*. A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. P. 36–37.

18 Максим Шраер оправданно привлекает внимание к открытости финала этого рассказа:

видел ли это Слепцов? (см. *Shrayer M.* The World of Nabokov's Stories. P. 34).

19 *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» // В. В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 73–74. Эта шахматная задача осталась неопубликованной; рукопись предположительно датируется сороковыми годами *(VNA)*. На полях рукописи Набоков замечает: «Сильнейшая из фигур на доске мешается под ногами коней и должна быть изгнана на одну из самых отдаленных клеток!»

20 Шейд говорит об «игре миров», в которой «пешки» производятся «в единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена». Подобные фигуры, с названиями и функциями, отличными от стандартных фигур, используются в так называемых сказочных шахматах (fairy chess).

21 См. *Browning R.* Pippa Passes (I, 364–365). Канова изваял два варианта этой скульптуры: первый (1789–1792) находится в Англии в Инс-Бландел-Холл (Сефтон, Мерсисайд), второй (1793–1794) в бременском Кунстхалле. На пьедестале второй начертаны стихи из «Чистилища» Данте (X, 124–125): «Non v'accorgete voi che noi siam vermi / Nati

a formar l'angelica farfalla?» («Не известно ли вам, что мы — черви, / Рожденные стать ангельской бабочкой?»). Бабочка также присутствует в двух из четырех версиях скульптуры Кановы «Амур и Психея» (1796–1800).

22 Говоря о своем незаконченном исследовательском проекте «Бабочки в изобразительном искусстве», Набоков отмечал: «То, что в некоторых случаях изображение бабочки является символом чего-либо (Психеи, например), целиком и полностью находится вне сферы моих интересов» (*SO,* с. 168). Замечание это связано с чисто таксономическими и эволюционными задачами проекта и не означает, что Набоков не мог воспользоваться традиционным символом для иных целей.

23 См. *Browning R.* Pippa Passes (II, 288–291).

24 Роберт Дириг находит, что неожиданная на первый взгляд «гераниевая перевязь крыла» («geranium bar of a scalloped [*англ.* фестончатый] wing») является «непревзойденным по своему совершенству» описанием красной полоски на крыле бабочки Vanessa atalanta (из личной переписки автора). О крыле свиристеля тоже можно сказать «scalloped» (фестончатое), хотя его «красные, как бы восковые полоски» не обладают

бархатной краснотой, характерной для окраски лепестка герани или полоски на крыле бабочки Vanessa atalanta.

25 *LL,* p. 2.

26 «Взгляни на Арлекинов!». С. 34.

27 «Истинная жизнь Севастьяна Найта». С. 246, 248.

28 *SO,* p. 7.

29 *Ibid.,* p. 10.

30 *Ibid.,* p. 79.

31 *Ibid.,* p. 330.

32 См. *SM,* p. 275 (Другие берега // ССРП 5. С. 312).

33 «Каждое решение некоторой проблемы порождает новые нерешенные проблемы, более глубокие по сравнению с первоначальной проблемой и требующие более смелых решений» (*Поппер К.* Предположения и опровержения: Рост научного знания. М., 2004. С. 55; перевод А. Никифорова).

34 Перекличка эта усиливается, когда мы обнаруживаем, что Vanessa atalanta, приближаясь к Шейду и как бы желая приветствовать его (строки 993–995), начинает кружиться «промеж можжевельника и декоративного кустарника», поскольку в первом примечании Комментария Кинбот отмечает, что он часто видел, как сви-

ристели «весело» питались «синими, с меловым налетом, ягодами можжевельника, росшего на углу дома [Шейда]». Свиристель в поэме Шейда — это кедровый свиристель. Набоков указывал французскому переводчику «Бледного огня», что «ce qu'on appelle *cedar* en Amérique n'est pas un cedre mais un genevrier» («то, что называется “кедром” в Америке, это не кедр, а можжевельник»; письмо Морису-Эдгару Коандре от 14 января 1964, *VNA*).

35 См. выше, с. 174.

Глава 10. От Аппалачии к Зембле: отвергнутая женщина

1 См. рассказ «Сестры Вэйн» в *Набоков В.* Полное собрание рассказов, с. 632–635.

2 См. с. 326–330 наст. изд.

3 О перекличках с «Четырьмя квартетами» см. с. 175–177 наст. изд.; о перекличках с «Бесплодной землей» см. главу 12.

4 См. с. 312–313.

5 В книге «Миры и антимиры Владимира Набокова», интерпретируя противопоставления этого мира с миром иным, Дональд Бартон Джонсон показывает, как Набоков намеренно играет с первой и последней литерами церковнославянского алфавита «аз» и «ижица» в главе «Альфа и Омега “Приглашения на казнь”» (*Johnson D. B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov, p. 28–46).

6 Ср. реальные шотландские топонимы Lochan Fada, Lochearnhead и Lochinver, последний из которых, естественно, напоминает о балладе о Лохинваре из песни пятой «Мармиона» Вальтера Скотта.

7 См. статьи Жерара де Вриса «Nabokov, Pushkin and Scott» (p. 317) и «Fanning the Poet's Fire: Some Remarks on Nabokov's *Pale Fire*» (p. 254).

8 Разумеется, Шотландии и, разумеется, Яков V.

9 В своем критическом отклике на «Бледный огонь» Мэри Маккарти возводит имя Хэйзель к знаменитой строке из начала песни первой «Девы озера»: «In lone Glenartney's hazel shade» (I, 1), — однако от нее, как и от многих других исследователей, ускользнула та строка, которая наиболее важна для Набокова.

10 Здесь, насколько я могу судить, мы имеем дело с выражением набоковского отношения к гомосексуальности. Несмотря на силу своего воображения, Набоков, по всей видимости, был не в состоянии представить себе в какой-либо степени приближения удовлетворение от физической любви между мужчинами, но, будучи в состоянии живо вообразить себе отказ мужчины от женской красоты, ощущал саму возможность такого отказа как нечто абсурдное.

11 *ССРП* 5, с. 138.

12 *Boyd B.* Nabokov's *Ada*. P. 73; ср. *Alexandrov V.* Nabokov's Otherworld. P. 210.

13 См. стихотворение Набокова «Лилит» (1928 или 1930) — комический эротический кошмар.

14 *SM,* с. 146.

15 Уильям Роу первым отметил эту перекличку (см. *Rowe W.* Nabokov's Spectral Dimension. P. 26).

16 Кинбот пользуется этой фразой и в другом контексте (см. 579/264). Как бы то ни было, фраза эта, несомненно, относится к его осуждению Эмеральда и воображаемого Изумрудова.

17 Полное научное наименование Apatura iris L. «Iris» — также название немецкого энтомологического журнала (1884–1943), на который Набоков ссылается в своих научных трудах.

18 В «Комментарии к роману А. С. Пушкина “Евгений Онегин”» Набоков в связи с пушкинским словосочетанием «багряною рукою» (Глава пятая, XXV) останавливается на значении эпитета «пурпурный» в английском и французском языках и указывает: «Но некогда подсиненный кубовой краской английский “пурпур”, повинуясь присущему англичанам саксонскому культу цвета, более тяготел к тону сливы, бабочки-переливницы (английское имя которой — “The Purple Emperor”), вереска в цвету, дальних холмов — словом, к аметистовому и фиолетовому» (перевод Е. Видре).

19 См. «Алису в Зазеркалье», главы 4, 8 и 12.

20 Свое желание отослать читателя к бабочке

disa Набоков обнаруживает в Указателе имен, где за статьей «Disa» следует статья «Embla» («*Эмбла,* старый городок с деревянной церковью, окруженный торфяными болотами, в самой печальной, самой одинокой, самой северной точке туманного полуострова, 149, 433»; последовательность теряется в русском переводе. — *Прим. перев*). Бабочка Erebia embla (*англ.* Lapland Ringlet), ареалом которой является Финляндия и северная Швеция, напоминает близкородственный вид Erebia disa. См. *Higgins L., Riley N.* A Field Guide to the Butterflies of Britain and Europe. P. 283–284.

21 Как отмечает Набоков в переписке со своими французскими переводчиками (письмо от 11 января, 1965, *VNA*).

22 Фриния (Phrynia) и Тимандра (Timandra) это распутницы из шекспировского «Тимона Афинского», фигурирующие в той самой сцене, где мы находим фразу «бледный огонь» (см. IV, 3).

23 Это описание мучающих короля снов — причиняемые ими муки становятся все острее с каждым воспоминанием о них — несет в себе любопытные переклички с зачином эпизода с туннелем в «зеленой комнате» с портретом Ирис Ахт над чуланом: заподозренного в сношении с сообщниками с помощью «ручного зеркала» и

«солнечных лучей» короля помещают в «унылую кладовую» с «зеленой шелковой софой» и окном, славившимся некогда своей «великолепной сказочной перспективой из цветного стекла с жар-птицей и ослепленным охотником» окном, недавно разбитым и замененным простым стеклом (130/139–140). Здесь эти образы перекликаются с «детской сказкой о чудо-птице», «отблеском», «диваном» и «взрыве на стеклянном заводе».

24 В континентальной шахматной терминологии вертикальные ряды помечаются «a — h», а горизонтальные «1–8». Таким образом, если углом доски, в который может быть «загнан» король в шахматной задаче типа «solus rex», станет «h8», то «i8» будет обозначать ход на одну клетку за грань доски, в несуществующий девятый вертикальный ряд.

25 Ср. «the solitary confinement of their souls» («одиночное заключение их душ», Conclusive Evidence, p. 217) и «индивидуальность, состоящая главным образом из тени прутьев собственной тюремной решетки» («Бледный огонь», 549/262).

26 Тони Фазио обратил мое внимание на Второе издание Уэбстеровского словаря как источник этого аспекта примечания (переписка с автором

от 12 октября 2005 г.). Не приняв во внимание любимый словарь Набокова в качестве источника, Мэтью Рот идентифицировал Фанета в сообщении на форуме Nabokv-L от 7 сентября 2010 года, <*https://*thenabokovian.org*/node/*11322>.

27 *Swift J*. Cadenus and Vanessa: «When, lo! Vanessa in her bloom, / Advanced, like Atalanta's star» (строки 305–306).

28 Когда Альфред Аппель-младший поинтересовался у Набокова, является ли датировка Предисловия Кинбота «19 октября» случайным совпадением с датой смерти Свифта, тот ответил: «Я считаю, что это очень мило, что день, в который Кинбот кончает жизнь самоубийством (а именно так он и поступает, доведя до конца свою работу над изданием поэмы), оказывается как пушкинской лицейской годовщиной, так и годовщиной смерти “бедного старого Свифта” — хотя это для меня и новость (см., впрочем, черновой вариант в примечании к строке 231)» (*SO,* p. 74–75).

Глава 11. «Бледный огонь»: начала и концы

1 Фрагмент неопубликованной лекции *(VNA)*; цит. по. *ВНАГ*, с. 121.

2 См. *Williams C.* Web of Sense: *Pale Fire* in the Nabokov Canon. P. 35; *Stegner P.* Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. P. 125; *Lubin P.* Kickshaws and Motley. P. 196; *Meyer P.* Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*. P. 113; *Grabes H.* Nabokov and Shakespeare: The English Works. P. 509; *Ackerley C. Pale Fire*: Three Notes toward a Thetic Solution. P. 99.

3 Ср. вступительные строки набоковской автобиографии: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, в которую летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час» (*ССРП* 5, с. 145). Восходящий к Лукрецию образ мы нахо-

дим уже в «Даре» (удаление «от изначального небытия, — становящееся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую; но, ставя жизнь свою вверх ногами, так что рождение мое делается смертью, я не вижу на краю этого обратного умирания ничего такого, что соответствовало бы беспредельному ужасу, который, говорят, испытывает даже столетний старик перед положительной кончиной», *ССРП* 4, с. 198) и в «Под знаком незаконнорожденных» («можем ли мы довести себя до состояния постыдного страха, пытаясь вообразить бесконечные годы <…> прошлое, уходящее в минусовую сторону ото дня нашего появленья на свет? Не можем», *ССАП* 1, с. 358).

4 Роберт Олтер был, пожалуй, первым, кто увидел связь между лемнискатой и Ирис Ахт (см. *Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. P. 190).

5 См. с. 95–100 и 262–263 наст. изд.

Глава 12. «Поэма в четырех песнях»: знак и замысел

1 Владимир Александров помогает уяснить всю полноту этого набоковского вызова Лафонтену: «“песнь”, то есть искусство, причастно трансценденции — в отличие от всего утилитарного» (*Александров В.* Набоков и потусторонность, с. 237, перевод Н. Анастасьева).

2 Сочетание утверждения непроницаемости взаимоотношений жизни и смерти и подтекста, скрыто указывающего на чье-то потустороннее существование, напоминает концовку рассказа Набокова «Сестры Вэйн» (см. с. 326–330 наст. изд.). Шейд не знает, какую информацию удалось записать Хэйзель, но даже если бы он и знал, то, естественно, не мог бы расшифровать запись, пока его собственная смерть в конце концов не прояснила бы смысл этого сообщения.

3 Смотря на упоминаемые в поэме деревья взглядом натуралиста, Шейд тем не менее заставляет их отбрасывать сверхъестественные тени. «Кария» Хэйзель («shagbark», «hickory») ассоциируется с «тенью умершего» («shade», «shadow»),

с «призраком» («phantom»; «Призрак качелей моей маленькой дочери», строка 57); на сосновом стволе остается «пустой изумрудный футлярчик» цикады, улетающий в день смерти тетушки Мод, чтобы петь о продолжении жизни (строка 237); «кедровые стволы», освещенные внезапным «праздничным» светом фар патрульной машины, перекликаются (как и «лазурь» барной вывески) с триумфальным образом свиристеля; тис (yew), традиционный символ смерти, тоже связывается с «тенью умершего» в топониме «Юшейд» («Yewshade», строка 509), где находится Институт Подготовки к Потустороннему, чья английская аббревиатура «I.P.H.» — омофон французского слова «l'if» (тис; «L'if, безжизненное дерево», строка 501). Имя «Хэйзель» означает «орешник», который в англоязычном просторечном обиходе называется «shade tree» («тенистое дерево»).

4 Ada or Ardor: A Family Chronicle. P. 595.

5 Необходимо отметить связь второй строки поэмы с часто встречающимся у Стефана Малларме образом «лазури» как горнего идеала, противопоставляемого «ici-bas» (этому — «нижнему» — свету); см. стихотворения «L'Azur», «Retourneur», «Le Soupir» и самое важное в данном контексте «Les Fenêtres». Набоков вспоминал,

что «не Коппе и Ламартин, а Верлен и Малларме заботились о [его] юных годах» («ce n'est pas Coppée ou Lamartine, mais Verlaine et Mallarmé qui prirent soin de mon adolescence», *Mademoiselle O*. P. 16). Эклога Малларме «L'Après-midi d'un Faune» — один из подтекстов романа «Под знаком незаконнорожденных» (1947).

6 См. выше прим. 3 к главе 8.

7 Джон Берт Фостер-младший в книге «Nabokov's Art of Me– mory and European Modernism» (p. 219–232) рассматривает проблему критического отношения Набокова к Элиоту, но подходит к ней с точки зрения набоковского отношения к понятию европейского модернизма как к ничего не значащей абстракции. Презрение к этому понятию не мешало Набокову восхищаться Йейтсом, Прустом, Джойсом и Кафкой и никак не влияло на его нелюбовь к Элиоту, Паунду, Лоуренсу, Вулф, Фолкнеру, Манну и Рильке.

8 Об этих рифмах, иронически намекающих на активное, но неуверенное усвоение Элиотом английского произношения, см. главу 8 и прим. 2 к ней.

9 Выражаю искреннюю благодарность Тони Фазио за то, что он обратил мое внимание на эту деталь, а также на рифму на «a-gain — pane»

(строки 657–658) как на отсылку к «Бесплодной земле» и к странной на первый взгляд рифме «pain — a-gain» в поэме Шейда, о чем см. ниже.

10 Курсив мой. В этом фрагменте неназванный повествователь (британец? американец?) приветствует говорящего с американским акцентом Стетсона, когда тот на рассвете идет по Лондонскому мосту в спешащей на свои служебные места толпе.

11 См. *Webster J.* White Devil: «But keep the wolf far hence, that's foe to men, / For with his nails, he'll dig them up again» («Но держи волка, этого врага людей, подальше отсюда, / Или своими когтями он опять выкопает их», V, 4).

12 Джон Берт Фостер-младший отмечает эту перекличку, но усматривает в ней лишь «краткую, весьма эпизодическую пародию» (*Foster J.* Nabokov's Art of Memory. P. 231).

13 Действительно, звук «усика веточки», «скребущего по стеклу» ветреным мартовским вечером 1958 года, очень близок к тем звукам, которые слышат Шейды в последний вечер жизни Хэйзель в марте 1957-го, когда ветер «несется» и «швыряет ветками в стекло» (строки 479–480).

14 Роберт Олтер проницательно отмечает, что «в “Бледном огне” разговорные ритмы, характер-

ные для XX века, — критик XVIII века назвал бы их “безжизненными” (“nerveless”), — вступают в постоянное противоречие с формальными эмфазами и интонационным напряжением традиционных двустиший, часто производя эффект намеренной неуклюжести» (*Alter R*. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. P. 201).

15 *Eliot T. S*. Four Quartets: East Coker (70–71).

16 *Eliot T. S*. The Waste Land: II. A Game of Chess (77–106).

17 Ср.: «The barge she sat in, like a burnished throne / Burnt on the water» («Барка, в которой она сидела, пылала на воде / как трон, отполированный до блеска»; *Shakespeare W*. Anthony and Cleopatra, II, 2).

18 Здесь Элиот также, по всей видимости, черпает образность в описании Якимо спальни Имогены (*Шекспир У*. Цимбелин, II, 2; II, 4); примечания самого Элиота указывают на реминисценции из «Энеиды», «Потерянного рая» и Овидиевых «Метаморфоз».

19 The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound. P. 10–11.

20 См. еще одно подтверждение этому на с. 312–313 наст. изд.

21 Ср. следующее наблюдение Джона Берта Фостера-младшего: «[Набоков] в “Бледном огне” атакует [Элиота] и на другом фронте, — демонстрируя выразительную мощь повествовательного метода, который Элиот отверг сорок лет тому назад» (*Foster J.* Nabokov's Art of Memory. P. 224).

22 *Pope A.* The Rape of the Lock (I, 121–128). «Послушница» («inferior Priestess») — служанка Белинды, помогающая совершать обряд гримирования хозяйки. Отмечу, что Шейд использует выделенные курсивом слова подряд в каждой из своих строк, отсылающих к «Похищению локона»: нимфа, обряд, алтарь, туалет. Роль Поупа в «Бледном огне» детально рассматривается в статье Лизы Заншайн «“Pale Specters, Gaping Tombs, and Purple Fires”: Alexander Pope's *The Rape of the Lock* and Vladimir Nabokov's *Pale Fire*».

23 Интересно отметить, что изначально Элиот намеревался открыть третью часть «Бесплодной земли» семидесятистрочной пародией на Поупа (см. The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound. P. 22–23, 26–27): «Паунд <…> заставил меня уничтожить отрывок из двустиший, казавшихся мне превосходными, — писал Элиот о своем пастише, — поскольку, по его словам, “Поуп сделал

это так хорошо, что тебе не удастся превзойти его, и, если ты намереваешься создать бурлеск, тебе стоило бы отказаться от этих строк, потому что нельзя пародировать Поупа, если не можешь писать лучше его — а ты не можешь”» (*ibid*. P. 127).

24 См. анализ комментария Кинбота к строкам 347–348 на с. 312–314 наст. изд.

25 См. с. 141 и 154 наст. изд.

26 См. с. 251–255.

27 Набоков, который, по всей видимости, связывает «алтарь» и «туалетные принадлежности» для того, чтобы намекнуть как на религиозность Элиота, так и на культ этого поэта (вызывающий гневный срыв Шейда в строках 376–379), высмеивает и то и другое в «Аде» в образе «важного Китара Свина», «банкира, ставшего в шестьдесят пять лет авангардным писателем; всего за один волшебный год он выпустил в свет “Безродную Почву”, сатиру в свободных стихах на англо-американские диетические привычки, и “Кардинала Гришкина”, нарочито утонченное полотно, восхваляющее католицизм. Поэма была всего лишь озорным огоньком в совином глазу, а вот роман знаменитые молодые критики (Норман Гирш, Луис Дир и многие другие) уже успели провозгласить “плодотворным”, превознеся его

благоговейными голосами, звучавшими так высоко, что обычное человеческое ухо не многое могло расслышать в этом хоре неутомимых дискантов» (*Набоков В.* Ада, или Отрада. Семейная хроника. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 503–504. Пер. А. Бабикова). В 1950 г. Набоков заключает собственный пародийный критический отзыв на свою автобиографию выводом: «На полке ценителей [мемуары Набокова] станут в один ряд с “Детством” Льва Толстого, “Литургией” Т. С. Элманна» (перевод А. Бабикова), — соединяя название лондонской улицы рядом с собором Святого Петра, а также имена Т. С. Элиота и Томаса Манна. См. также приведенные в прим. 2 к главе 8 отзывы Набокова о статье Эдмунда Уилсона «T. S. Eliot and the Church of England».

28 *Boyle R.* An Absence of Wood Nymphs. P. 131.

29 В вышеупомянутой псевдорецензии на свою автобиографию Набоков выражает собственное мнение, притворяясь, что он, как «рецензент», не может с этим мнением согласиться: «Немногие люди разделяют его убеждение, будто поэзия Элиота — воплощенная банальность» (перевод А. Бабикова).

Глава 13. От Зембли к Аппалачии: тема контрапункта

1 Набоков никогда не сбрасывал со счетов индивидуальность вдумчивого читателя. Когда в 1930 г. ему пришлось отвечать на вопрос анкеты журнала «Числа»: «Считаете ли, что особенности прустовского мира, его метод наблюдения, его духовный опыт и его стиль должны оказать решающее влияние на мировую литературу ближайшего будущего», — Набоков отметил: «Можно себе, например, представить двух писателей, А и В, совершенно разных, но находящихся оба под некоторым, очень субъективным, влиянием Пруста; это влияние читателю С незаметно, так как каждый из трех (А, В и С) воспринял Пруста по-своему» («Анкета о Прусте». Числа. 1930. № 1. С. 274). См. также такое заявление: «[писатель] имеет в своем распоряжении самую разнообразную и одаренную аудиторию в мире» (*SO*, 283).

2 Кинбот подчеркивает, что рассказывал Шейду и об Альфине, и о побеге (причем эту историю он затем пересказывает, даже снабжая Шейда чертежом дворца и прилегающего к нему рай-

она), и о встрече с Дизой (см. 71/118; 71/122–124; 433–434/247–248).

3 Джулия Бэдер первой отметила эту смысловую перекличку, таящуюся в именах Шейда и Градуса (см. *Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. P. 34).

4 Майкл Лонг первым указал на этот источник (см. *Long M.* Marvel, Nabokov: Childhood and Arcadia. P. 241, прим. 11).

5 См. *Hardy T.* Selected Poems. P. 7. Возможно, Набоков и, соответственно, Шейд, с их чуткостью к рифме, ставят слово «stillicide» в рифмующуюся позицию, отдавая должное стихотворению Харди, где это слово стоит в такой же позиции. Отметим, что форма стихотворения Харди представляет собой вариацию итальянской «terza rima», что само по себе является данью форме, использованной автором «Божественной комедии».

6 Мое внимание к этой перекличке с «Сестрами Вэйн» привлек Геннадий Барабтарло (личная переписка автора).

7 *Набоков В.* Полное собрание рассказов. С. 641.

8 Добавленное Кинботом в словарное определение «stillicide» слово «cavesdrop» («пещерная капель»; этот окказионализм выпущен в переводе Веры Набоковой. — *Прим. перев.*) напоминает,

в качестве дополнительного указателя, о вроде бы не относящихся к делу сталактитах; повествователь «Сестер Вэйн», однако, говорит о сосульках как о «прозрачных сталактитах».

9 *SL,* p. 117.

10 В «Аде», где буквенный узор также связывает умершую Люсетту с живыми Ваном и Адой, услышанная Ваном во сне фраза «Это одна из сестер Вэйн» указывает на анаграмматическую шараду, которая, в свою очередь, свидетельствует о неослабевающем влиянии Люсетты (см. *Boyd B.* Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness. P. 227).

11
Boyd B. Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness. P. 69.

12 Отметим, что Шейд признается в любви к богатой рифме (строго говоря, она не слишком одобряется в английской версификации, но во французской считается чертой, придающей рифме бóльшую выразительность) сразу после двустишия, именно такую рифму — «*m*eant — ce*m*ent» — содержащего (строки 965–966).

13 Градус ассоциируется с «пространством и временем» в 171/176; 741/294; 949/2/317.

14 Намек на роль Хэйзель в оформлении линий Градуса и Зембли содержится в примечании к

строке 49 («кария»): «любимая молодая кария» Шейда, под которой «Белые бабочки становятся бледно-лиловыми, когда / Пролетают в ее тени, где как будто тихо покачивается / Призрак качелей моей маленькой дочери»). Это примечание, будучи одним из двух фрагментов «Бледного огня», самых богатых на упоминания деревьев (вдобавок к упомянутым пяти неназванным деревьям мы находим здесь карию, джакаранду, адиантум и гинкго), заканчивается так: «Я не знаю, насколько это важно, но во второй строчке [“мускатной виноградины”; Кинбот упоминает и цитирует стихотворение Шейда “Священное дерево”. — *Прим. перев.*] тут скрыта игра в кошки-мышки (mus-cat), а “дерево” по-земблянски grados» (49, 108). «Mus-cat» (от *лат.* «mus») — переворачивание слогов (в *англ.* cat-and-mouse, кошки-мышки), типичное для Хэйзель, чье имя, в дополнение к прочным ассоциативным связям, ведущим от Хэйзель к «карии», «тени» и «призраку», является видовым наименованием дерева (hazel, орешник). Как подчеркивается в этом примечании: «Наш поэт разделял с английскими мастерами поэзии благородное искусство пересаживать в стихи деревья вместе с соком и тенью». Деревья — еще одна «подпись» Шейда,

прочно связанная с Шекспиром («полукруг из этих священных деревьев <…> в так называемой Шекспировской аллее на кампусе»). В главе 14 мы рассмотрим целую серию таких «подписей», связанных с Шекспиром или взаимопроникновением искусства и природы.

15 *SM,* p. 139 (Другие берега // *ССРП* 5. С. 233–234).

16 См. с. 195–196 наст. изд.

17 Как, например, в статье Указателя имен «ФЛЭТМАН, Томас» (см. с. 166–168 наст. изд.).

18 См. *ВНРГ,* с. 110–112.

19 Крис Акерли указывает, что имя это происходит от шахматного термина «affidatus», «защищен от взятия» (личная переписка автора).

20 Если такому оформлению Указателя имен способствовало посмертное влияние Шейда на сознание Кинбота, то это, вероятнее всего, может объяснить следующий черновой вариант (1965) ошеломительной концовки предисловия Набокова к автобиографии «Speak, Memory»:

> *«Как говорит где-то Джон Шейд,*
>
> *Nobody will heed my index,*
>
> *I suppose,*
>
> *But through it a gentle wind ex*

Ponto blows»[62].

«Ошеломительной», поскольку приписывает Шейду авторство Указателя имен, что может, в свою очередь, объяснять решение Набокова отказаться от этого варианта концовки предисловия. В моей книге «Владимир Набоков: Американские годы» я использовал этот факт как аргумент в пользу теории единого авторства Шейда; однако если тень Шейда влияет лишь на некоторые черты Указателя имен, то Набоков мог решить, что приписать его Шейду целиком значит сбить читателя с толку.

[62] Примечания: 62

Думаю, никто не обратит внимания на мой алфавитный указатель, но сквозь него дует ex ponto (*лат.* с моря) ласковый ветер (*ВНАГ,* с. 530).

Глава 14. Поэма «Бледный огонь», роман «Бледный огонь», «бледный огонь»: спираль размыкается

1 См. с. 31–39 наст. изд.

2 См. Другие берега // *ССРП* 5. С. 312. Рассматривая эту шахматную задачу и ее набоковское описание в контексте шейдианского прочтения «Бледного огня», Крис Акерли указывает: «“Бледный огонь” не является романом, построенным по принципу “модного авангардного сценария” бесконечно раскрывающегося полисемантического значения» (*Ackerley C. «Pale Fire»*: Three Notes toward a Thetic Solution. P. 94). Подмечено верно, хотя в 1961 г. Набоков вряд ли мог предвидеть появление деконструктивизма, которому предстояло войти в моду двадцать лет спустя. Тем не менее едкий метафизический скептицизм, ставший модным в двадцатом столетии, не ускользнул от внимания Набокова.

3 Как было отмечено многими читателями романа, слово «botkin» (устар. от «bodkin») может указывать и на человека, пытающегося вклиниться между двумя людьми, когда есть место

только для них, как это делает невыносимый сосед Джона и Сибиллы Шейд; с другой стороны, слово «bodkin» (в значении «кинжал») есть в знаменитом монологе Гамлета о самоубийстве и может предрекать конец Кинбота. Термин «kinbote» в англосаксонском праве означал компенсацию, выплачиваемую убийцей родственникам убитого, что может намекать на ту особую компенсацию, которую Шейд и его дочь получают после гибели Шейда благодаря их участию в воображении Кинбота.

4 *SM* 99, p. 250.

5 См. *ВНАГ*, с. 9–14, 185–198.

6 *SM*, p. 31–32 (Другие берега // *ССРП* 5. С. 155).

7 *ВНРГ*, с. 16–17.

8 См. *ВНРГ*, с. 544–554.

9 См. с. 301–308 и 315–316 наст. изд.

10 После того как Набоков дал имя открытой им бабочке Neonympha dorothea dorothea, выяснилось, что это подвид бабочки pertepida, известной в Мексике, но прежде неизвестной в США, поэтому родовое наименование бабочки было сперва изменено на Euptychia, а потом на Cyllopsis, так что в результате набоковская dorothea сейчас именуется Cyllopsis pertepida dorothea.

11 В финальном эпизоде «Лолиты» — в знаме-

нитом «озарении» над горной долиной — Набоков увековечил место, в котором поймал неизвестную женскую особь Lycaeides idas sublivens Nabokov (см. *ВНАГ*, с. 241–243).

12 Набоков впервые обнаружил название «Nabokov's Wood Nymph» («лесная нимфа Набокова») в июле 1957 г. и тогда же обратил на это внимание Джэйсона Эпстайна, которому четырьмя месяцами ранее изложил синопсис первой версии «Бледного огня» (см. *SL*, p. 212–213). Об этом см. Nabokov's Butterflies. P. 516, 521.

13 Роберт Олтер видит в образе Сударга Бокая отражение Набокова, верно отмечая, что «гениальный зеркальных дел мастер» — «лишь на один шаг отстоит от сочинителя “Бледного огня”» (*Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. P. 188, 191).

14 См. выше прим. 20 к главе 10.

15 Черные бабочки-парусники, обитающие на американском Западе (однажды Набоков посоветовал лепидоптерологу и художнику-энтомологу Уильяму Х. Хау: «Чтобы получить настоящее упоение, надо как-нибудь отправиться на Гранд-Каньон, на охоту за подвидами [Papilio indra]», *SL*, p. 369). Любопытно, что две бабочки совсем недавно (но до того, как пары «disa — embla» и «nitra

— indra» в «Бледном огне» были расшифрованы как отсылки к бабочкам) получили свои имена в честь земблянских персонажей — братьев Нодо и Одона (*Madeleinea nodo* Bálint & Johnson 1994 и *Madeleinea odon* Bálint & Johnson 1994). Раунд игры миров, открытый «лесной нимфой Набокова», по всей видимости, продолжается.

16 См. Nabokov's Butterflies. P. 296–297.

17 «Набоков был главным авторитетом в области голубянок», — подчеркивает Курт Джонсон (Nabokov's Butterflies, p. 24); см. также книгу Курта Джонсона и Стивена Коатса «Nabokov's Blues». Когда Альфред Аппель-младший попытался связать набоковских бабочек со свободным от таких ассоциаций фрагментом «Лолиты» (Гумберт сочиняет четверостишие об отеле «Привал зачарованных охотников»: «Палитра кленов в озере, как рана, / Отражена. Ведет их на убой / В багряном одеянии Диана / Перед гостиницею голубой», — что заставляет Риту спросить его: «Но почему голубой, когда она белая? Почему — Господи Боже мой...»; «The place was called Enchanted Hunters. Query: / What Indian dyes, Diana, did thy dell / endorse to make of Picture Lake a very / blood bath of trees before the blue hotel? She said: “Why blue when it is white, why blue for

heaven's sake?"», The Annotated Lolita. P. 263), Набоков ответил: «Решительно протестую против lycaeni-зации моего обычного эпитета "голубой". <…> Рита не понимает, что белая поверхность оштукатуренного отеля действительно выглядит голубой в переливах света и тени ярким осенним днем среди багряной листвы. Г. Г. всего лишь воздает дань художникам французского импрессионизма. <…> Когда лепидоптеролог использует жаргонный, но полезный эпитет "голубянки" для какой-нибудь группы семейства Lycaenidae, он не видит в этом слове связи с цветом, поскольку знает, что диагностические нижние стороны их крыльев не голубые, а мышиного цвета, желтовато-коричневые, сероватые и т. д. и что многие голубянки, особенно женские особи, коричневые, а не голубые» (*SL,* p. 410–411). В «Бледном огне», однако, лейтмотивы голубого/синего и лазурного цветов звучат в совершенно ином ключе, а бабочки — от Vanessa atalanta и весенней белянки до disa и embla, iris, indra и nitra — играют роли, значимость которых варьируется от мимолетной до центральной; кроме того, Набоков вводит в роман косвенную перекличку с бабочками, которым он сам дал имена.

18 См. статьи Набокова «The Nearctic Forms

of *Lycaeides* Hüb. (Lycaenidae, Lepidoptera)», «Notes on the Morphology of the Genus *Lycaeides* (Lycaenidae, Lepidoptera)», «Notes on Neotropical *Plebejinae* (Lycaenidae, Lepidoptera)», «The Nearctic Members of the Genus *Lycaeides* Hübner (Lycaenidae, Lepidoptera)»; см. также Nabokov's Butterflies. Три набоковских статьи о голубянках привели к «полному пересмотру классификации этого семейства» (*Klots A.* A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. P. 164); работа Набокова «Notes on Neotropical *Plebejinae* (Lycaenidae, Lepidoptera)» стала первой и решающей успешной попыткой пересмотра этой группы, хотя значение этой статьи было понято лишь в девяностые годы благодаря работам Жольта Балинта, Курта Джонсона, Дуби Бенямини, Жерардо Ламаса и других (см. Nabokov's Butterflies; *Johnson K., Coates S.* Nabokov's Blues).

19 См. *Pyle R.* Butterflies and Moths Named by and for Vladimir Nabokov // Nabokov's Butterflies. P. 751–758.

20 Сходным образом Набоков ставит свою авторскую печать, открыто указывающую на его русское происхождение, на образ Кинбота (его тень Боткин и «далекая северная страна»), а также на нью-уайский ландшафт («самое большое

и самое грустное из трех соединенных между собой озер, именуемых Омега, Озеро (Ozero) и Зеро (индейские названия, исковерканные ранними поселенцами, чтобы удобнее было приписать им фальшивое происхождение и находить банальные сопоставления)») (47–48/106). Переплетение русского и лепидоптерологического мотивов достигает своего апогея в примечании к строке 627, посвященном «знаменитому Стар-Овер Блю», университетскому астроному, чей прадед был «русским старовером, членом раскольничьей секты, по фамилии Синявин, от “синий”. Этот Синявин эмигрировал из Саратова в Сиэтль и произвел на свет сына, который в свое время переменил фамилию на Блю и женился на Стелле Лазурчик, американизированной кашубке». Как Набоков, специалист по бабочкам, связал их в «Бледном огне» со сверхъестественным, так и Стар-Овер Блю, по приглашению Института Подготовки к Потустороннему, «рассмотрел роль / Планет как пристаней для душ» (строки 627–628). Здесь следует обратить внимание и на взаимное отражение «звездной» (ср. *рус*. стар и *англ*. star, звезда, с *лат*. stella) «синевы» (*англ*. blue), и на намек на отсылающую к свиристелю орнитологическую образность слога «–chick» (*англ*.

птенец) в «Лазурчик»: «гениальный зеркальных дел мастер» не оставляет любимого дела. Между тем развивается и партия словесной игры: бабочки Madeleinea tintarrona Bálint & Johnson 1994 и Madeleinea cobaltana Bálint & Lamas 1994 получили свои имена в честь «тинтаррона» и «Кобальтаны» до того, как «синий» паттерн «Бледного огня» был идентифицирован в качестве лепидоптерического знака авторского присутствия.

21 Дар // *ССРП* 4, с. 503.

22 *SM*, 139 (Другие берега // *ССРП* 5, с. 233–234).

23 См. выше прим. 28–31 к главе 9.

24 Николай Гоголь, V, 2.

25 В «Даре» решение вопроса об источнике читаемого нами произведения (равно как и произведений внутри этого произведения) становится все более и более проблематичным до тех пор, пока мы не понимаем, что дух отца Федора Годунова-Чердынцева, — а также странным образом и дух Пушкина (то есть светила на небосклоне русской литературы, эквивалентного Шекспиру), — оказываются вдохновителями романа. Ср.: «С голосом Пушкина сливался голос отца» (см.: *Набоков В.* Дар, с. 138; см. также *ВНРГ*, с. 544–554, и *Бойд Б.* Набоков, Пушкин и Шекспир).

Заключение

1 *LL,* p. 1.

2 *SO,* p. 45.

3 См. *Kuhn T.* The Structure of Scientific Revolutions (1962); *Popper K.* The Myth of the Framework: In Defence of Science and Rationality (1994).

4 Так, например, строку «In lone Glenartney's hazel shade» из «Девы озера» Вальтера Скотта многие, не утруждая себя дальнейшими поисками, принимают в качестве ключевой для «Бледного огня». Ср. с. 238–239 и 255–256 наст. изд.

5 В главе «Ultima Thule» из романа «Solus Rex» художник Синеусов, потерявший жену, получает заказ на иллюстрации к поэме о далекой северной земле «Ultima Thule», и работа эта постепенно становится для него «неким отечеством <…> наименее выразимых мыслей». Перекличка эта послужила отправной точкой для прочтения Эндрю Филда, который пришел к выводу, что Зембля стала скрытым выражением наименее выразимых мыслей Шейда (см. *Field A.* Nabokov: His Life in Art. P. 297).

6 *McHale B*. Postmodernist Fiction. P. 18.

7 См., например, *Popper K*. Unended Quest: An

Intellectual Autobiography. P. 88–89.

8 См. *Popper K.* The Myth of the Framework: In Defence of Science and Rationality. P. 7.

9 *Ibid.* P. 16; см. также *Popper K.* Conjectures and Refutations. Прим. 312.

10 См. выше прим. 13 к главе 9.

11 См. *Popper K.* Myth of the Framework. P. 12.

12 Внутренняя рецензия для издательства Принстонского университета (29 июня 1998 г.; цитируется с любезного разрешения Майкла Вуда).

13 «Даже наш опыт, получаемый из экспериментов и наблюдений, не состоит из “данных”. Скорее он состоит из сплетения догадок» (*Popper K.* The Open Society and Its Enemies. V. 2. P. 388, перевод под ред. В. Садовского).

14 Решение принять или отвергнуть ту или иную теорию «всегда является решением временным и, как и любое другое решение, подвергается критике» (*ibid.* P. 380).

15 О «Лолите» Набоков, например, заявляет: «Мне нравится сочинять головоломки с элегантными решениями» (*SO,* p. 16); о «Прозрачных вещах» он замечает: «Решение <…> такое простое» (*ibid.,* p. 195). Заглавие одного из поздних сочинений Поппера подразумевает, что вся жизнь — это решение головоломок (Alles Leben

ist Problemlösung, 1994).

16 *SM* 99, p. 250

17 См. мою книгу Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness (p. 67–83).

18 См. *Deutsch D.* The Fabric of Reality (1997).

19 См. статьи Макса Тегмарка «Is “The Theory of Everything” Merely the Ultimate Ensemble Theory?» (1998) и Маркуса Чоуна «Anything Goes» (1998).

20 См. *Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. P. 190; *Alter R*. Autobiography as Alchemy. P. 136.

21 *Wood M*. The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. P. 190.

Интерлюдия ко второму русскому изданию

Это особое дополнение ко второму русскому изданию «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия» (далее *БоВН*), как я очень скоро понял, не могло оказаться ни предисловием (слишком рано), ни послесловием (слишком поздно), а лишь интерлюдией.

Набокова отличает завораживающая завороженность посмертным бытием; это, впрочем, нисколько не мешает ему создавать произведения, которые сполна отдают должное «здесь и сейчас», и нигде ему не удается сделать это лучше, чем в «Бледном огне». Исходя из этого, я счел необходимым, чтобы структура моей книги постепенно подводила читателя *через* «здесь и сейчас» к открытию утаенных доказательств влияния посмертного бытия на прижизненное настоящее Кинбота и Шейда. Будучи помещенной здесь, интерлюдия эта может допустить знакомство с тем, что Набоков открывает усердному перечитывателю, обходясь без спойлеров,

не предъявляя читателю раньше времени доказательства существования окружающего нас вневременного мира, который — такова ключевая черта набоковской метафизики — нельзя увидеть из мира посюстороннего.

Мысли и мечты об обновленном англоязычном варианте моей книги о «Бледном огне», в которую войдут открытия, сделанные мною после публикации первого издания, не оставляют меня на протяжении долгого времени; мне, однако, требуется довести до конца слишком много других неотложных проектов — таких как биография Карла Поппера, о которой сигнализирует подзаголовок книги о «Бледном огне»[1]. В начале 1998 года, уступив непреодолимому напору открытий, я должен был оторваться от самых ранних стадий работы над Поппером, чтобы написать *БоВН,* и более чем четверть века спустя я все еще сражаюсь с Поппером, по крайней мере подойдя к собственно *написанию* его биографии. Тем временем другие книги — некоторые о Набокове, одна о Шекспире (второму по важности писателю «Бледного огня») и целый ряд других, в которых даже Шекспиру отводится самая скромная роль — выросли за книгой о Поппере, и я должен сперва написать *их,* если в моем распо-

ряжении окажется достаточно времени, прежде чем приступать к обновлению *БоВН*.

Первое эссе в Приложении было ответом на критику рецензента-оппонента: в 1999 году Кевин Охи (Kevin Ohi) обвинил меня в нападках на Кинбота за нарциссизм, чего я никогда не делал[2]. Охи отзывался на раздел о «Бледном огне» второго тома биографии Набокова (1991) и на первые проблески моего нового понимания романа, показанные в опубликованном в 1997 году эссе, которое вскоре вызвало к жизни новые открытия, потребовавшие монографии, целиком посвященной «Бледному огню». В своем ответе Охи я даю волю досаде, вызванной ложными обвинениями, но и, я надеюсь, выступаю с частичной рефокусировкой, переформулировкой и подсветкой аспектов вышедшей в 1999 году книги.

Второе эссе вышло через год после той публикации и развивало ряд опубликованных — в том числе и в сети — откликов на мою новую работу о «Бледном огне»[3]. Думая сейчас об этих читательских откликах, я не могу не сожалеть о том времени, когда интернет предоставлял новые возможности таким страстным читателям, как Дэвид Хаан (David Haan), сообщаться, обмениваться открытиями с другими столь же

страстными читателями; времени, когда интернет не был засорен излияниями и ловушками социальных сетей. Второе эссе показывает, что множество открытий еще предстоит сделать на всех уровнях восприятия «Бледного огня» — от уровня, названного мной тезисным (более или менее соответствующим пониманию романа в ходе первого прочтения), до антитезисного (на котором приходится столкнуться с задачами, становящимися очевидными лишь при пере-прочтении) и синтетического (новых задач, которые появляются в поле зрения пере-перечитывателей, нашедших решения задач предыдущего уровня). Как Поппер часто подчеркивает в своей философии научного знания, импульс для нового научного открытия может прийти откуда угодно. Отзыв Охи, его назойливые попытки настоять на том, что *я* делаю все возможное, чтобы отождествить гомосексуализм с нарциссизмом, заставили меня всмотреться пристальнее, чем раньше, в мимолетное появление напоминающего Нарцисса персонажа — привлекательного, картинно загорающего у бассейна юнца Гордона, близостью с которым хвастается Карл Возлюбленный (Кинбот), и в комически-контрастное соположение Гордона с темой «отвергнутой жен-

щины», идентифицированной мной в качестве составляющей Кинботова сказания.

Третье из помещенных здесь эссе также обязано своим существованием еще одному преданному читателю Набокова и «Бледного огня» — художнице Джин Холабёрд (Jean Holabird)[4]. В 2005 году она уже создала «AlphaBet in Color» («Цветной алфавит»), книгу — произведение искусства, воспроизводящую алфавитную колоратуру из англоязычного варианта автобиографии «Говори, память», где писатель представляет свою синэстезию, отражавшую «грязноватую радугу» (*англ.* muddy rainbow) цветов, ассоциировавшихся у него с фонетическими звуками трех его «домашних» языков, русского, английского и французского[5]. В 2007-м Холабёрд представила Дмитрию Набокову план воспроизведения поэмы Джона Шейда «Бледный огонь» в особом формате: в виде «рукописи» на каталожных карточках, как они детально описаны Кинботом в романе «Бледный огонь». Как я заметил в другом месте, «я был восхищен просьбой отредактировать такую публикацию и возможностью сфокусироваться на поэме как таковой — поэме, которую я любил на протяжении сорока лет, — вместо того, чтобы рассматривать ее в гипнотизирующем контексте

Кинботова комментария — который я также любил все эти сорок лет»[6]. Сейчас эти сорок лет обернулись пятьюдесятью пятью.

Одна из самых чарующих черт набоковского волшебства заключается в том, что, несмотря на скороговорку фокусника, мастера отвлекающего маневра, смысловую нагрузку несет на себе каждая деталь. Привыкнув к показной изломанности современной поэзии, некоторые читатели «Бледного огня» отказывались узнавать в безупречной отделке и связности Шейдовой поэмы подлинную поэзию, полагая, что она служит лишь трамплином как для завораживающих сальто-мортале, так и неловких приземлений Кинботова комментария. Подобно многим другим читателям, я так никогда не думал, неизменно отдавая должное поэме как в ее собственных параметрах, так и в параметрах Шейдова замысла. Тем не менее опыт рассмотрения поэмы независимо от ее соотношения с комментарием — даже более независимо, чем в куда более краткой главе о поэме в книге, — позволил мне увидеть масштаб сознательного мастерства, который Набоков вложил в создание поэмы. Ни одно другое произведение английской поэзии — не исключая Поупа — не представляется мне насыщенным

паттернами более, чем шекспировские сонеты (о них у меня написана книга[7]), и всё же четырнадцать вступительных строк Шейдова «Бледного огня» нисколько не меркнут, оказавшись рядом с одним из самых популярных шекспировских сонетов. При ближайшем рассмотрении эти четырнадцать строк даже превосходят Шекспира на самом пике его сверхнасыщенности паттернами. Познав на этом этапе всю интенсивность, с которой исследует потусторонность на протяжении всего романа *Набоков*, я смог оценить интенсивность, с которой Шейд, вооружившись своим искусством, пытается нащупать завесу потусторонности. Сам он, конечно, выражается недвусмысленно, когда говорит «не текст, а именно текстура». И тем не менее то, *насколько* он полагается на текстуру и в качестве посоха и указки, пытаясь проникнуть в удел метафизической тайны, стало подлинным откровением.

Пожалуй, я мог бы инкорпорировать «“Бледный огонь” Джона Фрэнсиса Шейда: поэма и паттерн» в текст *БоВН* — статья могла бы сопроводить мое представление как тезисной, так и антитезисной стадии интерпретационного читательского восхождения. Центральная часть статьи, однако, фокусируется на Шейдовых догадках о потусто-

ронности, о существовании которой он может лишь намекать через посредство того, что он утаивает в текстуре своего сочинения, — а это подводит нас ближе к синтетической стадии, изложенной в Части третьей книги.

Несмотря на свой скептицизм и проницательность, Шейд обретает спокойную уверенность в посмертном бытии и его фантастической природе и щедрости; именно это он и выражает сбалансированной и чуткой поэмой «Бледный огонь». Но даже Шейда бы удивило все то, что́ Набоков предуготовляет для него, его дочери, его поэмы, а также для его соседа. Как художнику, Шейду доступны несравненно более глубокие прозрения, чем повествователю «Сестер Вэйн», чья заключительная реплика может выразить лишь разочарование собственной неспособностью различить знаки, подаваемые умершей Цинтией, — выразить его посредством тех самых слов, которые, если их читать как акростих, свидетельствуют о присутствии и влиянии Цинтии и ее сестры как на явь и сны повествователя, так и на слова, которыми он выражается. Я ошибочно полагал, что рассказ этот представляет собой этакий набоковский прообраз, его способ подчеркнуть, что смертные не имеют никакой

возможности узнать что-либо о потусторонности. И все же, пересматривая еще одно из своих ранних прочтений, я сейчас понимаю, что в «Аде» Набоков показывает, что Ван и Ада в состоянии ощутить куда больше[8]. В их распоряжении оказывается чуть ли не полвека, которые они вдвоем, как предающиеся воспоминаниям любовники, могут потратить на бесконечное исследование паттернов своего прошлого — паттернов, которые Ван исследует еще и как философ и психолог времени и Терры. Таким образом, они оказываются в привилегированном положении, позволяющем им лучше ощутить влияние умершей Люсетты на их жизни; возможность эта превосходит все доступное не только зацикленному на самом себе повествователю «Сестер Вэйн», но даже Джону Шейду, с его способностью уловить, откуда исходит потустороннее влияние на его жизнь. Шейд, однако, гибнет через несколько минут после того, как упоминает танцующую рядом с собой бабочку Vanessa, знаменующую богатую смыслом перекличку со свиристелем из вступительных строк поэмы; в его распоряжении не оказывается достаточно времени, чтобы углубить и расширить свои интуитивные ощущения до того, как выстрел толкает его за порог смерти. Если я прав,

то, что ему, по всей вероятности, открывается за этим пределом, равно как и то, что он оказывается в состоянии привнести туда с помощью своего творчества, — в сочетании с новообретенным творчеством умершей Хэйзель — оказывается куда богаче, чем что-либо, что Набоков позволяет нам увидеть в гораздо более «воплощенной» вселенной «Ады».

Вернувшись с опозданием только вчера к материалам для биографии Поппера, которые я видел лишь мельком в 1998 году — то есть в том самом году, когда я написал *БоВН,* оснастив эту книгу чествующим его подзаголовком, — я обратил внимание на нечто такое, что весьма любопытным образом соотносится с моей гипотезой о «Бледном огне».

Под конец 40-х годов Поппер осознал, что он, по всей видимости, лишил себя возможности получить академическую вакансию, только что освобожденную Людвигом Витгенштейном в набоковской alma mater Кембридже, поучаствовав в дискуссии о потустороннем, на которой присутствовал кембриджский философ Чарли Данбар Броуд (C. D. Broad). Как и многие другие интеллектуалы конца девятнадцатого — начала двадцатого века, Броуд был чрезвычайно увлечен

паранормальным. До того, как кембриджский пост стал вакантен, Поппер принял участие во встрече, где присутствовал и Броуд. Докладчик на этой встрече «утверждал, что игнорирование таких феноменов является страусиной позицией. В ходе дискуссии Поппер попросил слова, чтобы сказать “кое-что в защиту страуса”»[9]. Вопрос, который, по всей видимости, Поппер задал после этого, был таким: почему выходит так, что во всех сообщениях о призраках и духах этим последним не удается сказать ничего интересного?

В Песни, которая несет в себе сообщение о смерти Хэйзель, набоковский Шейд говорит:

> *Беда не в том, что нам снится слишком необычный сон: —*
>
> *А в том, что мы его не можем сделать*
>
> *Достаточно невероятным: все, что можем мы*
>
> *230 Придумать, это только домашнее привидение.*

В следующей Песни, подведя сардонический итог своему знакомству с «I. P. H., мирским / Институтом (Institute: I) Подготовки (of Preparation: P) / К Потустороннему (Hereafter: H), или “ЕСЛИ”,

как мы / Называли его — великое если!», Шейд добавляет:

> *Это безвкусное предприятие кое-чем помогло мне.*
>
> *Я понял, что́ надо игнорировать при моем обследовании*
>
> *Смертной бездны. И когда мы потеряли наше дитя,*
>
> *Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный*
>
> *Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы*
>
> *650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак*
>
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
>
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*

Тем не менее Шейд подведет итог своей поэме следующим заявлением: «я думаю, что не без основания я убежден, что жизнь есть после смерти / и что моя голубка где-то жива».

Неловкие полтергейст-явления, наблюдаемые после смерти тетушки Мод, и кажущееся бессмысленным и — в поппериансном смысле слова

— неинтересным бормотание *«pada ata lane pad not ogo old wart alan ther tale feur far rant lant tal told»* («пада ата и не ланта неди огол варта тата астр трах пере патад ано улок сказ») в «Зачарованном амбаре» должны укрепить Шейда в его скептицизме. Однако то, как умершей Хэйзель удается вызывать к жизни ярчайшие компенсационные видения Кинбота, вдохновляя при этом поэму ее отца, и то, как умерший Шейд вдохновляет Кинботову фантазию о неотвратимом приближении Градуса, становящуюся контрапунктом к процессу создания поэмы и основой для столь изощренного комментария, не может не стать наизощреннейшим воплощением тихой уверенности Шейда — оказавшись при всем этом полной противоположностью «духам, которым нечего интересного сказать».

Выше я упомянул, что у меня были мысли добавить во второе англоязычное издание книги открытия, которые я сделал после выхода первого издания. Подготовка этой интерлюдии напомнила мне, что у меня достаточно материала для еще одной статьи, еще одной полновесной главы, ожидающей своего часа. Это служит своеобразным подтверждением того, что тема неисчерпаемости открытия, как я полагаю, на-

деляет нас ключом к по меньшей мере позднему Набокову, объединяя его с Поппером и объясняя то, почему и тот и другой, несмотря на все свои отличия, находят у меня такой горячий отклик[10]. Возвращение к этому неотделанному материалу укрепляет мою уверенность в том, что

• у Набокова нет ничего избыточного даже тогда, когда его повествование насыщено множеством деталей, отобранных именно благодаря их броской независимости;

• Набоков предлагает читателю множество путей к возвышенным откровениям, утаенным на пиках его лучших романов; а также

• Набоков утаивает то, что хочет утаить, перегружая наше внимание, — в то же самое время, однако, в прямой доступ он отдает почти все, вознаграждая нас в ходе первого прочтения.

Надеюсь, что читатель получит удовольствие от новых исследований волшебства художественного открытия. У нас есть основания полагать, что за ними последуют и другие.

Примечания

1 См. наст. изд., с. 28.

2 См. *Boyd B.* “Reflections on Narcissus” // Nabokov

Studies. 1998–1999 [2000]. № 5. P. 179–183.

3 См. *Boyd B.* “Azure Afterimages: Reflections on Nabokov's *Pale Fire*” // Nabokov Studies. 2001. № 6. P. 163–199.

4 См. *Boyd B.* “'Pale Fire': Poem and Pattern” // Brian Boyd, ed., Pale Fire: A Poem in Four Cantos, Reflections. Ginkgo Press: Berkeley, CA, 2010, 5–32.

5 Corte Madera, CA: Ginkgo Press.

6 См. *Boyd B.* Stalking Nabokov: Selected Essays (New York: Columbia University Press, 2011), 367. Русское издание: *Бойд Б.* По следам Набокова. Избранные эссе. СПб., 2020. С. 465.

7 См. *Boyd B.* Why Lyrics Last: Evolution, Cognition, and Shakespeare's Sonnets (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012).

8 См. *Boyd B.* Lucette Late in *Ada* // Nabokov Studies. 2020–2021. Vol. 17. P. 121–135. DOI: 10.1353/*nab.*2020.0010

9 См. *Watkins, J.* Karl Raimund Popper, 1902–1994. // Proceedings of the British Academy. 1997. № 94. P. 645–684. P. 665.

10 См. *Boyd B.* “Nabokov and Popper: Convergences and Divergences.” // Akiko Nakata, ed. Vladimir Nabokov and Analytic Philosophy (Tokyo: Nabokov Society of Japan, 2022), 4–14. *https://vnjapan.org/main/VN&AnalyticPhilosophy.pdf*.

Нарцисс в Зазеркалье: ответ критику

В своем назидательно-добродетельном критическом отзыве на мои интерпретации «Бледного огня» Кевин Охи уличает меня в гомофобии, ставя мне в вину как мою оценку Кинбота, так и то, что я, идя на поводу своего стремления осудить Кинбота за *его* нарциссизм, упускаю из виду сильный и неизбежный элемент нарциссизма, присущий и поэме Шейда, и комментарию Кинбота[1].

Несмотря на прилежание, отличающее подготовку этого приватного обвинительного заключения, итогом ему становится провал на целом ряде уровней.

Во-первых, ни в главе о «Бледном огне» биографии «Владимир Набоков: Американские годы», ни в статье «Shade and Shape in *Pale Fire*»[2] — работах, которые Охи критикует, — я не прибегаю ни к слову, ни к концепции «нарциссизм». Охи бранит меня за то, что я использую клише, ассоциирующее гомосексуальность с нарциссизмом, и за гомофобию, за этой ассоциацией скрывающуюся, Охи, однако, единственный участник

дискуссии, вводящий эту ассоциацию и прибегающий к термину «нарциссизм» с утомительной настойчивостью не менее сорока раз на протяжении трех абзацев. В отличие от Охи, я никогда не ассоциировал этот термин с гомосексуальностью ни устно, ни печатно, хотя мне и приходилось пользоваться им применительно к гетеросексуальным отношениям Вана и Ады Вин[3].

Во-вторых, моя оценка личности Кинбота фокусируется не на его гомосексуальности, а на его эготизме. В исследовании «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия» я приступаю к рассмотрению морального контраста между Кинботом и Шейдом, обращая внимание на то, как одержимость собственной персоной, характеризующая Кинбота-редактора, противопоставляется поиску путей преодоления своего «я» Шейдом-поэтом; рассмотрение это ни в коей мере не затрагивает сексуальную ориентацию Кинбота[4].

В-третьих, Охи предполагает, что *я* предполагаю уравнивание моральных и эстетических принципов. Отнюдь нет: интересно здесь именно то, что Набоков создал Кинбота со всеми его недостатками в ответ на произведение искусства, — таким образом, *в этом конкретном*

случае недостатки эти иллюстрируют, в ярко-неожиданной и комически-незабываемой форме, некие моральные изъяны.

В-четвертых, с точки зрения Охи, я только и делаю, что бичую Кинбота с целью его выдворения и демонизации, не будучи в состоянии увидеть какие-либо сходства между Кинботом и Шейдом. Однако, как я и подчеркиваю, рассмотренный как единое целое, роман этот зиждется на сходстве в переживании людьми опыта утраты, потери, которую, каждый по-своему, пытаются пережить как Кинбот, так и Шейд, а также на том, что Кинбот, в определенном смысле, говорит за всех нас, воплощая собой жизненную иронию, никогда еще не выраженную литературой в столь светлых тонах. Подводя итог рассмотрению контраста как между Шейдом и Кинботом, так и поэмой и Комментарием — контраста, служащего роману «Бледный огонь» точкой опоры, — в своей книге я говорю следующее:

> [П]одобно Шекспиру, который, по словам Энтони Наттала, «любит взять стереотип и развенчать его»[5] – как в случае «принца Хэла», бунтующего против степенности отца и проводящего время

не столько в компании таких же, как он, молодых повес, сколько рядом с человеком, что старше его отца, но степенен разве что охватом талии, – Набоков берет расхожую оппозицию поэзии и науки и переворачивает ее с ног на голову. Вместо того чтобы показать нам мятущегося поэта и сухого, методичного ученого, Набоков выводит на сцену сдержанного, спокойного, благополучного, реалистически мыслящего, в чем-то прозаичного, по природе своей статичного поэта – и ученого, который оказывается романтическим изгнанником-гордецом, прирожденным сказителем, полным ярких, экстравагантных выдумок, хаотично мечущимся между экстазом и отчаянием.

Одно-единственное понятие связывает эти две диаметральные противоположности, и имя ему – потеря. Шейд сочиняет поэму, потому что потерял дочь, Кинбот составляет Комментарий, потому что потерял то, что считает своим заморским королевством. Шейд смотрит в глаза своему горю мужественно, не роняя собственного достоинства, не теряя мастерства,

примирившись с реальностью и все-таки пытаясь проникнуть за ее пределы в своем воображении. Кинбот прибегает к фантазии, уходя от реальности в мечту о своем величии. Взятые вместе, Шейд и Кинбот предлагают нам весь набор способов, которыми мы пытаемся совладать со своей человеческой долей.

Шейд говорит за всех нас, когда пытается разобраться в своем мире, несмотря на все утраты и находясь перед лицом неотвратимой потери самой жизни. Может показаться, что Кинбот, напротив, говорит только от своего лица, но, при всей экстравагантности его порыва, он тоже являет собой некое средоточие нашего опыта. Каждый из нас неизбежно находится в центре собственного мира, что, однако, не мешает нам оставаться на периферии мира других, пусть даже порой нам нестерпимо хочется, чтобы наши переживания не были бы только нашими, не были бы заключены в границах нашей сиюминутности, не тратились бы в ходе необратимой жизни, не были бы обречены посмертному забвению, но могли

бы каким-то образом оставить след в сознании других, могли бы быть пережиты ими так, как мы хотели бы, чтобы другие переживали наши эмоции во всей их яркости и непосредственности. Человек щедро одаренный, живущий в счастливом браке, Шейд может, хотя бы отчасти, избежать предопределения. Лишенный и дара, и семейного счастья, Кинбот поначалу считает, что ему, благодаря Шейду, тоже удастся избежать предопределения, но понимает, что у Шейда своя жизнь, свой труд и что только он, Кинбот, в состоянии выразить очарование того мира, который умрет вместе с ним. В этом смысле и Кинбот, со всеми его надеждами и беспомощностью, говорит за всех нас, в духе эскапизма наших светлых мечтаний и болезненной обнаженности наших разочарований и страхов[6].

В лице Кинбота Набоков фокусируется на реальной, но едва ли до этого понятой и выраженной черте человеческого существования, заключающейся в легком дуновении безумия, сопутствующего каждому из нас, ибо каждый из

нас понужден столь ярко видеть мир под таким углом зрения, разделить который с нами не дано никому другому, а также в отчаянности желания, с которым мы жаждем, чтобы другие признали — или даже испытали — наше необоримое, наше неизменяемое центральное положение в нашем собственном особенном мире.

В ответ на гибкость и оригинальность, которую здесь демонстрирует Набоков, Охи лишь повторяет термин «нарциссизм» словно мантру. К сожалению, приводит это не к озарению, а к помутнению, ибо термин его смешивает несколько несхожих, диссонирующих понятий: гомосексуализм; эготизм (в смысле безразличия и невнимания к правам и притязаниям других); эготизм в смысле себялюбия; стадию зеркала в лакановском понимании психического развития (идея, вся нищета, бестолочь и фальшь которой столь полно раскрывается Рэймондом Таллисом)[7]; также перед нами здесь смешение поверхности и глубины. Охи ничего не разъясняет своим рефренным повторением слова, которым я не пользуюсь ни в биографии, ни в статье, слова, которое у Набокова в «Бледном огне» лишь единожды отзывается эхом в слове «нарцисс» в качестве прямой аллюзии — олицетворенной

красавцем-мальчиком Гордоном Круммхольцем, который оказывается у бассейна и исчезает в воде, — к Овидиеву мифу.

Едва ли не треть своей статьи Охи отводит весьма бесцельной критике интерпретации, которую я когда-то предложил, но от которой к моменту публикации статьи уже отказался; критикует он, впрочем, и мое новое прочтение. При всей его скупости на отсылки к моему рассмотрению потусторонних элементов, он толкует роль, которую мое новое прочтение отводит духу Шейда в деле формирования Комментария, как карательную[8] и столь же назойливо-бесцеремонную по отношению к Кинботовой частной жизни, сколь Кинботово вмешательство было по отношению к *нему*[9].

Ни в коей мере я не стараюсь приписать вмешательству Шейда «карательный пыл»: вмешательство это нежно-воодушевляющее в духе набоковского собственного «мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern — не знаю, к кому и к чему, — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца»[10]. В моей

книге я показываю, что дух Хэйзель сходно побуждает воображение ее отца к сочинению как стихотворения «Природа электричества», так и самой поэмы «Бледный огонь», и что делает она это в знак любви, которую была не способна выразить из-за своей обремененности чувством безвыходности в пределах своего смертного существования, и что по ее же побуждению в воображении Кинбота расцветает фантазия, в которой он может увидеть себя в роли земблянского экс-короля, фантазия, отводящая ему определенное ощущение величия и гордости, льстящих его мегаломании, и дарующая ему ощущение выполненного жизненного предназначения, отсрочивающего его самоубийство хоть на какое-то время. Так поступая, она руководствуется симпатией и заботой, равно как и пониманием столь же безысходного уныния и одиночества, которых ей самой пришлось вкусить сполна при жизни. Точно так же, когда *Шейдов* дух побуждает Кинбота преобразить Джека Грея в цареубийцу-Градуса, который лишь по венчающей всю его никчемность ошибке убивает Шейда в тот самый час, когда сочинение поэмы подходит к концу, Шейд позволяет своему прежнему соседу найти отдушину в Комментарии, отдушину, в пользо-

вании которой ему было отказано, когда Кинбот пытался обременить Шейда своими рассказами при его жизни. Предоставляя Кинботу предлог для изложения земблянской саги в Комментарии, Шейдов дух дает ему возможность высказаться письменно с такой свободой, которую он не смог бы испытать, и с таким артистизмом, которого ему не удалось бы достичь никак иначе. По отношению к Кинботу тень Шейда выказывает характерную для поэта щедрость, которая ни в коей мере на является карательной.

Считая, что Шейдов дух столь же назойливо-бесцеремонен по отношению к Кинботу, сколь Кинбот когда-то был по отношению к Шейду, Охи, по всей вероятности, забывает о метафизической границе, разделяющей умершего Шейда и живущего Кинбота, но не существующей в их смертном существовании. Большинство культур принимают как данность, что невидимые силы — будь то Зевс или Афина, Бог или ангелы, предки или маниту — могут наблюдать за делами смертных, и сам по себе факт этот не вызывает ощущение чудовищного вмешательства в частную жизнь. Верит человек или нет, что за ним наблюдают потусторонние силы, человек этот может спокойно переодеваться, оказавшись в

одиночестве в своей комнате; у человека будут все основания испытывать смущение и гнев при виде пары чужих глаз, глядящих поверх подоконника.

Охи полагает, что «кажется ясно, что когда кто-то “приказывает” кому-то заняться разработкой того или иного материала, ощущается это весьма и весьма как вторжение»[11]. Это действительно «кажется ясно» повествователю «Сестер Вэйн» («Разве люди, для которых невыносима мысль о всемогущем земном диктаторе, не мечтают о небесном?»)[12], но повествователь этот, при всей своей удовлетворенности написанным им рассказом, не имеет никакого понятия о том, что этот его рассказ был на самом деле продиктован умершими сестрами Вэйн, в то время как сам Набоков, как можно судить по вышеприведенной цитате из автобиографии, часто испытывал чувство вдохновения, экстатического освобождения, размышляя о потусторонней энергии, о чем-то более богатом, чем его собственное «я», проистекающем или говорящем через его посредство. И в «Бледном огне», как я демонстрирую в моей книге[13], он прилагает самые серьезные усилия, дабы показать, как потустороннее руководство, никак не будучи принижением индивидуальности,

может стать исполнением стремлений, усилением неповторимых личностных характеристик и расширением личной свободы.

Охи упрекает меня за критику Кинбота, спокойно при этом критикуя Шейда (за нарциссизм, стремление покарать, склонность к насилию, вторжению в тайну личности); упрекает он меня и за критику других критиков, тратя на это куда больше времени, чем я когда-либо потратил, критикуя другого критика. По его мнению, нет ничего более нарциссического, чем обвинение в нарциссизме других; утверждая, что я обвиняю в нарциссизме Кинбота (чего я, позволю себе повториться, никогда не делаю), Охи обвиняет в нарциссизме *меня*[14] и посему, согласно его собственной логике, сам предается высшей форме нарциссизма — как, по всей видимости, в свою очередь поступаю и я, уже хотя бы одним моим указанием на это обстоятельство, — впрочем, кому до этого есть дело? Если это доставляет ему удовольствие, Кевину Охи вольно продолжать проборматывать его любимый термин. И все же в данных конкретных обстоятельствах применение этого термина представляется несколько неуместным, ибо я не нахожу никакого нарциссизма в своем публичном признании собствен-

ной ошибки, в критике и отказе от собственной прежней интерпретации, как я поступил в статье «Shade and Shape», вызвавшей то, что Кевин Охи ошибочно принимает за ответ как на мой труд, так и на творчество Владимира Набокова.

Примечания

1 См. *Ohi, K.* Narcissism and Queer Reading in *Pale Fire* // Nabokov Studies. 1998–1999. P. 153–178.

2 Princeton: Princeton University Press, 1991 (М. — СПб.: Независимая газета/Симпозиум, 2004) и *Nabokov Studies* 4 (1997), 173–224.

3 См. «Владимир Набоков: Американские годы», М. — СПб.: Независимая газета/Симпозиум, 2004. С. 652.

4 Охи обвиняет меня в гомофобии и за мою характеристику Кинботовой гомосексуальности как «буйной» (*англ.* rampant), однако как «буйную» мне приходилось описывать и гетеросексуальность Вана и Ады Вин, равно как и сексуальную нестабильность Гумберта Гумберта (пусть и не прибегая к этому эпитету, но в сходном значении). С чего Охи взял, что я думаю, что только у геев (или у всех геев) может быть ненасытный сексуальный аппетит?

5 См. его работу A New Mimesis: Shakespeare and

the Representation of Reality (London: Methuen, 1983), с. 143.

6 См. раздел «Конфликт и контраст» Главы 5 *БоВН*.

7 См. его Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory (1988; 2-е изд. London: Macmillan, 1995), 142–163.

8 Nabokov Studies. 1998–1999. № 5. P. 163.

9 Ibid. P. 164.

10 *SM,* p. 139 (Другие берега // *ССРП* 5. С. 233–234).

11 Nabokov Studies. 1998–1999. № 5. P. 163.

12 *Набоков В*. Полное собрание рассказов. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 634.

13 См. раздел «Свобода и замысел» Главы 13 *БоВН*.

14 «Сам по себе тезис Бойда следует вымученной логике нарциссизма» (Nabokov Studies. 1998–1999. № 5. P. 166); «То, что Брайан Бойд возводит поэму Шейда в привилегированное положение, бичуя при этом нарциссизм, только укрепляет нарциссическую структуру, которой возведение это пытается избежать…» (176).

Лазурные отблески: «Бледный огонь» в зеркале заднего вида

Моя книга «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия» была вызвана к жизни дискуссией, развернувшейся на интернет-форуме Nabokv-L в декабре 1997-го[1]. Отзывами на опубликованную в 1999 году книгу стали не только стандартные рецензии, но и, помимо других откликов, газетные и журнальные статьи[2]; длившаяся целый месяц дискуссия на книжном форуме «Нью-Йорк таймс» (New York Times Book Forum)[3]; спорадические реакции на Nabokv-L[4]; заметка в журнале «Набоковиан» (The Nabokovian)[5]; критическая статья в журнале «Набоков стадиз» (Nabokov Studies)[6]; и целая дипломная работа, опубликованная в интернете[7]. Некоторые из этих, как негативных, так и позитивных, отзывов сподвигли меня на ответы[8]. Сумма откликов расширила наше понимание «Бледного огня» до такой степени, что пришла пора свести воедино новые открытия, и «Nabokov Studies», на страницах которого была обрисована первая перспектива моих тезисов в

1998 году[9], остается подходящей трибуной, откуда можно взглянуть на весь открывшийся пейзаж.

Время от времени комментаторы с энтузиазмом заявляют, что после всего написанного мной ничего нового о «Бледном огне» сказать нельзя. Если бы я так думал, я бы никогда не опубликовал *БоВН* — книгу, в которой я подчеркиваю, что нашим ответом на произведение искусства должна стать череда непрекращающихся открытий.

Чтобы доказать это мое утверждение, приведу пример: если бы после выхода моей книги кто-нибудь спросил меня, кто такая Эльвина Круммхольц и какую роль она играет в “Бледном огне”, моим единственным ответом стало бы: «Кто?!» Сейчас я могу дать ответ на этот вопрос — хотя этим вопросом никто так и не задался. Немного терпения.

В *БоВН* я намеренно избегаю формулировок «синтетического» решения центральных проблем романа до того, как читатель дойдет до Части третьей. Сейчас, однако, я буду исходить из того, что читатели знакомы со всей аргументацией целиком и знают предлагаемое мной прочтение, а именно: 1) что Хэйзель переживает свою смерть; 2) что ее дух вознаграждает «Кинбота» (по всей видимости, некоего русского по

фамилии Боткин) за изгнание и преследования, вдохновляя его на создание фантастической Зембли; 3) что делает она это так, что назойливые Кинботовы рассказы воодушевляют воображение Шейда на создание произведения о его собственном прошлом, включая потерю дочери, и 4) что за гранью смерти Хэйзель воссоединяется с отцом, который помогает ей вдохновить трансформацию Джека Грея в Якоба Градуса в Кинботовом воображении, дав, таким образом, Кинботу предлог для написания комментария к поэме «Бледный огонь».

Критика, которой было встречено мое прочтение, была направлена не столько на представленные мной доказательства в его пользу, сколько на авторский замысел, подразумеваемый таким прочтением. Представление о жизни, в которой смерть может быть в какой-то степени трансцендентально преодолена так, как мое прочтение это предполагает, некоторым читателям показалось сентиментальным. Допустим, что это так, хотя и не более чем незабываемые видения загробной жизни, знакомые нам по памятникам многих мировых культур. В отличие от приверженцев традиционных или альтернативных религий, Набоков чтит налагаемые смертью ограниче-

ния на какое-либо знание о том, что лежит за ее гранью, разворачивая перед читателем лишь одно образное воплощение возможного сценария, а никак не канон, в который надлежит верить. Я лично не считаю жизнь после смерти вероятной ни по сценарию «Бледного огня», ни по какому-либо другому, но это мое мнение не перевешивает доказательств в пользу того, что Набоков в «Бледном огне» подразумевает существование мира теней.

Доказательства эти неоспоримы. В романе, названном «Бледный огонь», человек с необычной, пусть и неброской фамилией Шейд (*англ.* shade — тень) сочиняет поэму, названную «Бледный огонь» и повествующую о его неудавшейся попытке разглядеть нечто определенное за гранью смерти и выразить свою уверенность в том, что его мертвая дочь «где-то жива». Сосед Шейда забирает рукопись поэмы в некий «город-призрак» (см. прим. к с. 609–614), чтобы написать к поэме комментарий, в котором мертвая дочь автора наиболее подробно показана в эпизоде с «Зачарованным амбаром». Эпизод этот включает появление бледного света в качестве послания от умершей представительницы семейства Шейдов — послание, которое имеем возможность

расшифровать мы, но не смертные персонажи романа[10]. *Нечто* странное здесь действительно происходит.

Ванесса: сестры Вэйн

Самое интересное из появившихся на свет новых доказательств подтверждает мою центральную гипотезу. В дискуссии на книжном форуме «Нью-Йорк таймс» Дэвид Хаан (никнейм «nnyhav») предполагает (см. сообщение № 3619 от 5 июля 2000), что имя Vanessa «указывает на “Сестер Вэйн”». Он прав.

Одним из ключевых компонентов развернутого в *БоВН* тезиса было то, что непривлекательная Хэйзель, которая походит на своего внешне неприглядного отца, а не на красавицу-мать, так и не расцветает, достигнув подросткового возраста; по мере взросления проблема ее внешности лишь обостряется:

> *Еще одна зима была выскреблена, вычерпана до конца.*
>
> *Весенние белянки появились в мае в наших лесах.*
>
> *Лето было выкошено механическими косилками, и осень сожжена.*
>
> *Увы, гадкий лебеденок так и не превратился*

В многоцветную лесную утку. И опять твой голос:

320 «Но это предрассудок! Будь доволен,

Что она невинна. Зачем преувеличивать

Физическую сторону? Ей нравится быть чучелом.

Девственницы писали блистательные книги.

Иметь роман – это не все в жизни. Красота

Не столь необходима!» А старый Пан

По-прежнему взывал со всех цветных холмов,

И по-прежнему не умолкали демоны нашей жалости:

Ничьи губы не разделят помады на ее папиросе…

Кинбот приходит нам на помощь, объясняя, как Шейд ставит с ног на голову сказку о «гадком утенке» (см. прим. к с. 319), подразумевая, что сложная темная расцветка лесной каролинской утки куда более роскошна, чем лебединая. Хэйзель ассо-

циируется здесь не только с гадким лебеденком, но и с невзрачной бабочкой-белянкой Toothwort White (*лат.* Pieris virginiensis — обратим внимание на слово «virgin» — «девственница» — в этом наименовании)[11], контрастирующими с обликом ее матери, которая неоднократно ассоциируется с роскошной бабочкой-адмиралом Vanessa atalanta. В Главе 9 *БоВН* я предлагаю прочтение, согласно которому Хэйзель выживает после смерти и преображается; что она, так сказать, обретает красоту своей матери; что лебеденок превращается в богато расцвеченную лесную утку; что бабочка-белянка не просто превращается в бабочку-адмирала, но и в определенный момент одушевляет ту самую бабочку Vanessa, которую Шейд вводит в концовку «Бледного огня» и которая мгновения спустя, когда он умирает, приветствует его резвым полетом, столь памятно описанным Кинботом в примечании к строкам 993–995.

Не забудем, что «Сестры Вэйн» впервые появились в журнале «Хадсон ревью» (Hudson Review) в 1958–1959 годах, а затем, когда они были перепечатаны в журнале «Энкаунтер» (Encounter) в 1959 году, через два года после того, как Набоков принялся за первоначальную версию «Бледного

огня», и годом раньше того, как он приступил к окончательной версии романа, рассказ сопровождало приглашение автора решить его загадку и обещание награды первому разгадчику; в следующем номере журнала разгадчики были объявлены и разгадка объяснена самим Набоковым. Указав на скрытый в последнем абзаце рассказа акростих (*англ.* ICICLES BY CYNTHIA, METER FROM ME, SYBIL, ср. перевод Геннадия Барабтарло: СОСУЛЬКИ ОТ ЦИНТИИ, А СЧЕТЧИК ОТ МЕНЯ, СИВИЛЛА), он добавил:

> Смысл в том, что призрачная Цинтия, которой как художнице так хорошо удавалось живописать мороз и оттепель (см. с. 6, конец раздела 3), даровала первые искристые сосульки, увиденные повествователем на первой странице рассказа, незадолго до того, как он узнал, что Цинтия умерла. Немного позднее в тот же самый воскресный день он замечает странную рдяную тень, отброшенную на снег парковочным счетчиком; эта тень дарована мертвой Сивиллой.
>
> Если только акростих этот не результат такого же совпадения, что и появление

слова АТОМ в шекспировском сонете (с. 9), Цинтия доказывает правоту собственной теории (см. описание на с. 6). Трудность моей задачи заключалась в том, что я должен был пронести мой акростих контрабандой, не дав повествователю догадаться ни о наличии акростиха в рассказе, ни о том, что на написание этого самого акростиха его вдохновляют призраки[12].

Совпадение работы Набокова над «Бледным огнем» с периодом, когда «Энкаунтер» был самым читаемым интеллектуальным журналом по обе стороны Атлантики, означает, что он знал, что читатели его нового романа окажутся в шаговой доступности от решения загадки «Сестер Вэйн».

То, что появление бабочки «VaneSSa» в финале поэмы «Бледный огонь» за мгновения до убийства Шейда можно истолковать как появление призрака девушки, увлекавшейся спиритуалистическими феноменами и покончившей жизнь самоубийством и которая, находясь сейчас за гранью последнего предела, обращается к кому-то, оставаясь неузнанной, представляется куда более вероятным, чем ранее; тезис этот представляется

тем более верным, если мы помним, что сестры Вэйн это умершая Цинтия, веровавшая в существование «вторгающихся аур» (*англ.* intervenient auras) и прочих спиритуалистических допущений, и Сивилла, которая сводит счеты с жизнью: обе сестры не просто общаются, но даже направляют повествователя рассказа без его ведома[13].

В ответ на мое указание на датировку «Сестер Вэйн» Дженнифер Парсонс (никнейм «teddy174c» на книжном форуме «Нью-Йорк таймс», сообщение № 446 от 14 декабря 2000), замечает, что если Набоков сочинял «Бледный огонь», имея в виду уже обнародованную «призрачную» разгадку «Сестер Вэйн», то, «таким образом, повторение Сивиллы-Сибиллы — и Ванессы: Сивиллы Вэйн — должно было подсказать читателю, знакомому с рассказом, что ему следует искать сходные “призрачные” знаки в “Бледном огне”».

Совершенно верно. Мое внимание неизменно привлекало то, что Набоков прибег к весьма необычному имени Сибилла (*англ.* Sybil), дав его центральному персонажу произведения, опубликованного в 1959 году, а затем воспользовался этим же именем в следующем крупном произведении, опубликованном в 1962-м. Сейчас я понимаю, почему он это сделал. Как я отмечаю

в *БоВН*, Набоков последовательно предоставляет читателю разные пути к самым значительным из своих сюрпризов. С другой стороны, само наличие «Сивиллы Вэйн» в «Сивилла… моя темная Vanessa… моя восхитительная atalanta» (ср. *англ.* my dark Vanessa… my admirable butterfly, моя темная Vanessa… моя восхитительная бабочка) не оказывается мгновенным решением, поскольку если оно и заставляет нас искать нечто потустороннее, Сибилла остается в живых (в разделе «Бабочка Vanessa: задача и ее решение» в Главе 9 *БоВН* я рассматриваю Сибиллу как аналогию шахматной королеве белых, присутствие которой блокирует потенциальное решение одной из набоковских шахматных задач). Именно по этой причине мы испытываем смутное ощущение значительности того, как Кинбот описывает бабочку Vanessa atalanta в примечании к строкам 993–995: огонь нашего понимания освещает его в тот момент, когда мы допускаем вероятность того, что грязновато-белесая расцветка Хэйзель преображается в роскошно-многоцветную — или, изъясняясь шахматными терминами, она становится королевой, — что дочь начинает походить на мать, становясь бабочкой Vanessa.

Странное подтверждение «основы» этой «ткани

смысла» мы находим в научных наименованиях упомянутых здесь бабочек. Шейд называет Сибиллу «моя темная Vanessa… моя восхитительная atalanta» (строки 270–271). То, что здесь мы имеем дело с перекличкой с Сивиллой Вэйн из «Сестер Вэйн», мы понимаем, когда принимаем во внимание, что видовая «сестра» бабочки-адмирала (Vanessa atalanta) репейница (англоязычное обиходное наименование «Painted Lady», «раскрашенная леди») была известна науке под следующей последовательностью наименований: сначала Vanessa cardui, потом Cynthia cardui и на данный момент вновь Vanessa cardui. Иными словами, и Цинтия Вэйн, и «Сибилла… Vanessa» образуют паттерн: Набоков принимал во внимание родство Сибиллы и Цинтии Вэйн и бабочки Vanessa уже во время работы над «Сестрами Вэйн»[14].

Далекая северная страна

В финале «Сестер Вэйн» мертвые Цинтия и Сивилла Вэйн оставляют свою подпись под повествованием, ими не просто вдохновленном, а продиктованном (последний абзац они надиктовывают в буквальном смысле слова) не подозревающему об этом обстоятельстве повествователю. Согласно моему прочтению, нечто похожее происходит и в «Бледном огне». Хэйзель, обернувшись бабочкой Vanessa в финале отцовской поэмы, ставит свою подпись под вдохновленным ею произведением. К этому я сейчас хочу добавить, что так же, хотя и иным способом, она поступает и в конце Комментария.

Центральным для моей аргументации является утверждение, что Хэйзель, столь подавленная и неряшливая при жизни, после своего потустороннего преображения обретает духовную красоту и радость. Я показываю, что она вдохновляет Кинботовы земблянские образы, и образы эти представляют собой свежую драматизацию пройденного ею жизненного пути в волшебно-обновленном ключе. Кинбот мнит себя королем, чье высокое достоинство подтверждается тем

фактом, что его желают даже самые желанные из женщин. Такова Флёр де Файлер: «светский скульптор» «Арнор, проходив месяцы с фарфоровой чашкой и туфелькой Золушки, нашел во Флёр то, чего искал, и применил ее груди и ступни к своей “Лилит, зовущей назад Адама”» (прим. к стр. 80). Благодаря своей спокойной и счастливой гомосексуальности, король может отвергать этих женщин несмотря на всю их неповторимую красоту; делает он это без тени сожаления и в случае с Флёр, и в случае с Дизой, только во сне испытывая угрызения совести (см. Главу 10 *БоВН*). Обратим внимание на то, что название скульптуры Арнора само по себе представляет собой первое сжатое изложение темы отвергнутой женщины (или ее комическую вариацию), поскольку оно переиначивает миф о Лилит так, чтобы вместо того, чтобы Лилит убегала от Адама, *он* уходит от *нее*[15].

Согласно моему прочтению, многие составляющие земблянской саги в изложении возбужденного, назойливого Кинбота будят Шейдовы ключевые воспоминания, вызывая в его воображении замысел автобиографической поэмы с самоубийством Хэйзель в центре. Воспоминание о телевизионном рекламном ролике некоего

продукта женской парфюмерии — по прихоти ироничного случая показывают его тем самым вечером, когда непривлекательность Хэйзель приводит к ее смерти, — кажется вызванным к жизни образом Флёр де Файлер как «нимфы», изображенной перед «триптихом бездонного света», который отражает ее в этом «поистине фантастическом зеркале». Обратите внимание, что модель в рекламном ролике как будто перекликается с именем Флёр, воистину оказываясь осквернителем цветов — и девического целомудрия (набоковский юмор всегда рядом![63]): «С пируэтом выпорхнула нимфа, под белыми / крутящимися лепестками» (строки 413–414). Шейд описывает рекламный ролик в стиле, перекликающемся с самым известным описанием женского тщеславия в английской поэзии — словесным портретом Белинды за ее туалетом в «Похищении локона» Александра Поупа (Шейд, как мы помним, специалист по творчеству этого поэта), но делает он это так, чтобы разом напомнить и о хрупкой красавице перед зеркалом из второго

[63] Примечания: 63

«Fleur de Fyler», т. е. «флёр дефайлер», созвучно фразе, которую можно приблизительно передать как «цветка осквернитель», где слово «осквернитель» несет в себе сексуальные коннотации (см. прим. к стр. 433–434, где Вера Набокова переводит это имя как «растлитель флоры»). — *Прим. перев.*

раздела «Бесплодной земли» Т. С. Элиота (чтение его стихов служит предлогом единственному примеру прямого общения между Хэйзель и ее родителями на протяжении всей поэмы «Бледный огонь», в «триптихе или трехактной пьесе»; подробнее см. Главу 12 *БоВН*).

Если Хэйзель побуждает Кинбота вообразить Флёр де Файлер, подвигая, таким образом, отца на введение в поэму трогательно-ироничной переклички между Белиндой и телевизионным рекламным роликом, который, в свою очередь, ставит с ног на голову острое осознание Хэйзель собственной непривлекательности в ночь ее самоубийства, тогда заявление Белинды в ключевой момент «Похищения локона» может оказаться по-своему важным. После того как Барон, пленясь красотой Белинды, отстригает один из ее локонов, героиня жалуется:

> *Oh had I rather un-admir'd remain'd*
>
> *In some lone Isle, or distant Northern Land;*
>
> *Where the gilt Chariot never marks the Way,*
>
> *Where none learn Ombre, none e'er taste Bohea!*

(IV, 153–156)

Ах, уж лучше бы мне было остаться нелюбимой

На некоем заброшенном Острове или в далекой Северной Стране;

Где позлащенной Колеснице некуда прокладывать Путь,

Где некому учится Ломберу, некому пригубить Бохи!

К *«Ломберу»* мы обратимся ниже, но в данный момент мы как читатели «Бледного огня» не можем не заметить, что реплика Белинды несет в себе заключительные слова романа. Zembla, по последней букве английского алфавита, заключает собой Указатель имен. Не может не удивлять, однако, что статья эта не содержит отсылок ни к одному из бесчисленных упоминаний тех фрагментов текста, в которых Кинбот повествует о том, что он мнит своим утерянным королевством: перед нами лишь фраза «*Zembla,* a distant northern land» (в переводе Веры Набоковой «*Ячейка яшмы,* Зембля, далекая северная страна»).

Из-за того, что ее красота побудила мужчину на столь негалантный поступок, Белинда желает оказаться без поклонников в некой далекой

северной стране. В моем прочтении, будучи совершенно непривлекательной, будучи публично отвергнутой молодым человеком, Хэйзель совершает самоубийство, открывая для себя исполненную красоты жизнь после смерти. Там, в продолжающейся жизни воображения, она вдохновляет Кинбота на идею далекой северной страны, вдохновляя отца, через Кинботово посредство, на создание образа телеэкранной «нимфы», отражающей как нимфу из поэмы Поупа, так и женщину-вампа из поэмы Т. С. Элиота[16].

Набоков поступил бы куда естественнее, если бы Указатель имен завершился Пелионом, взгроможденным на Оссу всех до одного упоминаний Зембли, которыми Кинбот насыщает свой Комментарий. Наименование это, однако, неожиданно обрывается на фразе «далекая северная страна». У меня это неизменно вызывало затруднение, хотя изначально я и считал, что деталь эта должна была показать, что Кинбот, добавляя последние штрихи к своему Комментарию, срывается, оказавшись не в силах вынести бремени накопившейся ностальгии — или, точнее сказать, бремени осознания того, что никакого потерянного королевства никогда и не было. (Мо-

жет сложиться впечатление, что Вера Набокова намекает на такое прочтение в письме Уолтеру Минтону от 4 января 1962 года, указывая, что «последняя строка книги, с ее тающим горизонтом, указанием на непрожитую, прерванную жизнь, без единой отсылки к строке или странице» — ключевая[17], равно как и то, что строка эта является своеобразной параллелью тому, как жизнь Гумберта стремится к своему финалу в заключительных строках «Лолиты», — комментатору «Лолиты» Альфреду Аппелю-младшему Набоков объяснял эту деталь так: «я хотел, однако, передать, как сжимается больное сердце повествователя, как зловещий спазм заставляет его сокращать имена и спешить довести свой рассказ до конца, пока еще не слишком поздно»)[18].

И все же кажется, что какое-то другое соображение заставило Набокова, несмотря на всю твердость организации Указателя имен, завершить роман тремя словами, которые западают в читательскую память уже одним тем, что они обрываются столь резко, вместо того чтобы выплеснуть на читателя целый ушат ссылок. Читая роман, в котором Поуп играет столь важную роль, мы рано или поздно откроем для себя тот факт, что эти три слова попадают сюда прямиком

из «Похищения локона», — так неужели мы не поинтересуемся, для чего Набокову понадобилось завершить роман, подчеркнув аллюзию столь решительно, столь прямолинейно?

На протяжении всей своей ироикомической поэмы Поуп искусно обыгрывает контраст между чудовищностью изнасилования как преступления и сравнительной тривиальностью деяния Барона, отстригающего и похищающего локон Белинды[64]. Белинда, однако, имеет все основания ощущать, что деяние это становится вторжением в ее интимную сферу и актом сексуализированного насилия. Формулировка ее жалобы содержит не осознанное ею указание на это обстоятельство: «Ах, если бы ты, Жестокий, удовольствовался завладением / Власами, не столь открытыми взорам, или любыми другими Власами, кроме этих!» («Oh hadst thou, Cruel! been content to seize / Hairs less in sight, or any Hairs, but these!» (IV, 175–176). Фраза «далекая северная страна», однако, заимствована из более ранней жалобы после «похищения» (*англ.* rape), и если Набоков выделяет эту фразу столь настойчиво, он

[64] Примечания: 64

Заглавие поэмы «Rape of the Lock» в английском оригинале актуализирует как первое, так и второе значение существительного «rape»: изнасилование и похищение. — *Прим. перев.*

не может не приглашать нас задаться вопросом, почему последние слова Кинбота перекликаются с репликой Белинды.

Героиня Поупа желает «остаться нелюбимой… в далекой *Северной* Стране» после того, как необоримая притягательность ее красоты вынуждает мужчину на акт сексуализированного насилия над ней. То, что Набоков вспоминает именно эти слова в финале романа, не может не добавлять веса всем остальным намекам на то, что в конце концов за этими словами звучит голос трагической героини поэмы Шейда — той, которая сводит счеты с жизнью именно потому, что ее внешность не привлекает к ней молодого человека, а отталкивает его от нее. Если, занимаясь своим туалетом, Белинда любуется собственной красотой, то после того, как Пит Дин отшатывается от нее, Хэйзель знает наверняка, что уже никогда она не сможет взглянуть на себя в *своем* зеркале.

Хэйзель совершает самоубийство, но открывает для себя новую вселенную за последним пределом. Кинботово отчаяние она преображает в торжество, в «страну отражений» (см. прим. к стр. 894). Там Кинбот может увидеть свои изгнание и отчуждение преображенными в сказание о величии и избавлении. Там Хэйзель может

взглянуть на себя прежнюю с новообретенным ощущением красоты и радости, создавая образы как Флёр де Файлер, так и других отвергнутых женщин, помогая отцу вдохновиться этими и другими земблянскими сценами для того, чтобы обратить *свою* трагедию в величайшее торжество *его* искусства. Отраженная в зеркале Флёр указывает Шейду путь к обращению личной трагедии дочери в произведение искусства в тот момент, когда описание этого отражения заставляет его вспомнить — или вообразить — телевизионный рекламный ролик, в котором некая нимфа будет заниматься собственным туалетом на фоне лесного пейзажа, иронически перекликаясь с образом Белинды, поклоняющейся своей собственной красоте, занимаясь своим туалетом.

Сейчас Хэйзель может взглянуть на себя в зеркале смерти со спокойной душой, удовольствием и гордостью, недосягаемыми для нее в жизни; глубина этих ощущений противополагается тщеславию Белинды в поэме Поупа. Когда Кинботов текст обрывается фразой из жалобы Белинды, оплакивающей свою утрату, мы должны слышать то, как Кинбот оплакивает исход видения, в котором он был окружен обожанием в далекой северной стране: это Хэйзель вспоминает, как

ей недоставало любви в Нью-Уае; это Хэйзель вместе со своим отцом, отменным знатоком Поупа, добавляют свою подпись к Кинботову Указателю имен, испытывая чувство торжества и радости, открытых ими друг в друге за последним пределом.

Я обещал вернуться к *«Ombre»* («ломбер») из жалобы Белинды. Это название модной игры, от которой она без ума, но по-французски название это также значит «тень». Шейд играет этим словом в отвергнутом варианте: «Я люблю свое имя: Шейд, Ombre, почти “человек” / по-испански…» (см. прим. к стр. 275). Как отметил Энтони Фазио[19], первый раз *«Ombre»* появляется в «Похищении локона» в этих строках:

> *Think not, when Woman's transient Breath is fled,*
> *That all her Vanities at once are dead:*
> *Succeeding Vanities she still regards,*
> *And tho' she plays no more, o'erlooks the Cards.*
> *Her Joy in gilded Chariots, when alive,*
> *And Love of Ombre, after Death survive.*
> *(I, 151–156)*

Не думай, что когда Женщина испускает мимолетное Дыхание,

Все ее Тщеславие разом погибает:

Последующие Тщеславия она продолжает уважать,

И хотя она больше не играет, следит за Картами.

Ее Наслаждение позлащенными Колесницами при жизни

И любовь к «Ломберу» после Смерти живет.

Не может быть случайным то, что, размышляя о смерти своей дочери и возможности ее посмертного существования, на протяжении своей поэмы Шейд прибегает к образам тени (*англ.* shade) и теней (*англ.* shadows), записывая на карточках (*англ.* cards также значит игральные карты) — за которыми, по всей вероятности, Хэйзель *следит* — следующую декларацию: «не без основания я убежден, / что жизнь есть после смерти / и что моя голубка где-то жива». Строки поэмы Поупа обыгрывают идею загробной жизни женщин, но лишь в целях осмеяния женского тщеславия и запуска сверхъестественного сюжетного «механизма» «Похищения локона», со всеми этими

крохотными ироикомическими божками его ироикомического эпоса. Шейд заимствует у Поупа саму его рифму (ср.: «her Joy in gilded Chariots, when *alive,* / and Love of *Ombre,* after Death *survive*» и «I'm reasonably sure that we *survive* / and that my darling somewhere is *alive*»), но он совершенно серьезен. И все же Шейд не имеет ни малейшего понятия ни о сверхъестественном механизме, работающем за кулисами его поэмы, ни о том, что по контрасту с Белиндой, которой якобы прислуживают духи умерших женщин, сама Хэйзель оказывается рядом с ним, воодушевляя его на выражение уверенности, что она «где-то жива».

Тезис, антитезис, синтез

Отголосок «Сестер Вэйн» и Сибиллы Вэйн в «Сибилла… темная… Vanessa» (см. стр. 247, 270) и бабочке Vanessa atalanta (см. стр. 270, 993–997), равно как и «Похищения локона» в заключительной фразе «далекая северная страна», с высокой долей вероятности подтверждает гипотезу, согласно которой за последним пределом Хэйзель преображается из сероватой бабочки Pieris virgniensis в ошеломительную бабочку Vanessa, ставя свою подпись как под отцовскими жизнью, поэмой и смертью, так и под Кинботовым комментарием. Эти аргументы, однако, отражают лишь заключительную часть *БоВН*. Множество открытий предстоит сделать даже на ранних уровнях прочтения романа. Ниже я хочу вернуться к каждой из фаз прочтения «Бледного огня», как я именую их в *БоВН*, а именно к «тезисной» (первое прочтение), «антитезисной» (пере-прочтение) и «синтетической» (пере-перепрочтение) стадиям постижения романа.

Тезис: прочтение
A – z (от а до я)

В ходе первого прочтения мы обнаруживаем паттерны, пронизывающие «Бледный огонь», получая удовольствие от ощущения слаженного взаимодействия упоительных сочетаний. Одно паттерн-сочетание, не упомянутое мной в Части первой *БоВН*, но которое едва ли ускользнет от внимания чуткого читателя, то выходя на первый план, то оставаясь на периферии, это английский алфавитный порядок от «a» до «z». Кинбот подчеркивает его важность, готовя нас к его вездесущности уже в своем третьем примечании к поэме: «мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Зембли в зеленую Аппалачию, на протяжении всей поэмы следуя путем ее ритма, проезжая мимо на рифме…» Алфавитный паттерн олицетворен самим словом «Zembla», начинающимся с последней буквы английского алфавита и кончающимся первой, а также «алфавитной семьей» Гольдсвортов с их дочерями Альфиной, Бетти, Викки и Грейс (*англ.* Alphina,

Betty, Candida, and Dee) и «умственными интересами» г-жи Гольдсворт, развитыми от «“Амбры навеки” до “Японского Дзэна”» (*англ.* from Amber to Zen, см. прим. к стр. 47–48). Четырехкратное появление названия «Зембля» в Кинботовом Предисловии само по себе, конечно, паттерном не становится, но то, что сложится в паттерн в дальнейшем, может привлечь наше внимание *в качестве* паттерна после всех этих «зембл», в не самом обычном слове «azure» (*англ.* лазурь) во вступительном двустишии Шейдовой поэмы: «the false azure in the windowpane» («ложная лазурь оконного стекла»). Если, конечно, к этому времени мы уже не поняли намек и не проследовали Кинботовыми перекрестными ссылками от Предисловия к Комментарию, а затем, держась за цепь перекрестных ссылок, пришли к его обещанию «открыть [Шейду], *почему* я дал вам или, скорее, *кто* дал вам вашу тему… нашу синюю беспросветную (*англ.* inenubilable) Земблю» (см. прим. к стр. 991)[20], — то есть, выражаясь иными словами, Земблю безоблачную, Земблю лазурную (Второе издание Уэбстеровского словаря толкует «azure» как: «4. синий свод в вышине; безоблачное небо»). Мне уже не вспомнить мое первое прочтение «Бледного огня» тридцать лет

— и едва ли не столько же прочтений — тому назад, но я уверен, что холодок пробежал у меня по спине, когда я оказался перед словом «лазурь»/«azure» в первом двустишии поэмы, пройдя по перекрестным ссылкам, которые уже показали мне, что воцарившийся в центре Комментария земблянским королем Кинбот ошибся, уверив себя, что вдохновил Шейда сделать короля центром сочиняемой им поэмы («Какую тему?» — *Шейдова* рассеянная реакция на «или, скорее, *кто* дал вам вашу тему» выдавала Кинбота с головой). «Zembl*a*», казалось бы, не имела ничего общего с поэмой, но что было делать со словом «*az*ure» в ее вступительных строках?

Набоков любит подвести читателя к самым значительным из своих паттернов так, чтобы мы получили удовольствие от их идентификации — или, по крайней мере, от осознания их присутствия — в ходе первого прочтения. Перечитывая, мы или запутываемся в них, или безучастно принимаем их наличие в тексте — до тех пор, пока в ходе пере-прочтения мы не открываем для себя их значение. Алфавитный паттерн «Бледного огня» начинает представать в несколько ином свете, если читатель принимает мое предложение считать Хэйзель центральным персонажем[21]:

касается это не только необычного буквенного сочетания «a-z» в ее имени, но и ее слабости к жонглированию буквами и «зеркальными словами». Градус решает стоящую перед ним задачу локации земблянского короля-изгнанника, оказавшись на Лазурном берегу (*фр*. Côte d'Azur) в отеле «Лазули» (по-французски ляпис-лазурь «pierre d'azur»; слова «lazuli» и «azure» происходят от одного арабского слова; Второе издание Уэбстеровского словаря начинает пояснять «azure» так: «ранее, ляпис-лазурь»), расположенном в столице Лазурного берега — того самого региона, где была зачата Хэйзель. Az — l/r[22] в словах «lazuli» и «azure» — когнаты, указывающие, по всей видимости, на Хэйзель (*англ.* H*az*e*l*). Будучи отвергнутой после того, как она оказалась перед «лазурным входом» в гавайский бар (строка 397), Хэйзель направляется навстречу смерти; будучи за последним пределом, однако, она дает Кинботу возможность обуздать отчаяние, даруя ему возможность провести время в ярко-синей Зембле.

Антитезис: пере-прочтение

«Антитезисный» уровень решения задач «Бледного огня» — или стадия пере-прочтения, как я назвал ее в *БоВН,* — вовлекает нас в процесс открытия и решения множества «локальных» проблем, по большинству касающихся реалий вымышленного мира и деталей Кинботовой биографии, лежащих в основе его искажений. В ходе этого процесса мы продолжаем замечать присутствие множества других паттернов, неотложность решения которых также продолжает нарастать. Ниже я предлагаю три миниатюрных решения таких локальных задач.

catkin (рус. соцветие-сережка; «летунок» в переводе Веры Набоковой)

Кинбот наш единственный источник информации о столь многом в «Бледном огне»: не только о самой земблянской саге, но и о своих отношениях с Шейдом — и здесь Кинбот, конечно, фокусируется на своих попытках заставить Шейда писать о Зембле. Хотя Кинбот документирует, что Шейд несколько раз *разговаривал* с ним, сам Шейд ничего не *пишет* о Кинботе. У нас нет никаких

независимых от Кинбота свидетельств, разъясняющих отношение Шейда к Кинботу; мы даже не знаем, что Шейд думает о нем и называет ли он его «Кинбот».

Если — как на то, по всей видимости, указывают некоторые фрагменты «Бледного огня» — земблянин Чарльз Кинбот (или Чарльз II, или Карл Ксаверий Всеслав) на самом деле является русским В. Боткиным (обзор доказательств в пользу этого прочтения: см. раздел «Происхождение Кинбота» Главы 7 *БоВН*), как к нему обращается Шейд? Когда Кинбот указывает, что Шейд звал его «Чарльз» и упоминал его как «профессора Кинбота» (см. прим. к стр. 894), является ли это простым вымыслом, равно как и все остальное содержание этого примечания, где завсегдатаи клуба академического персонала принимают за данность не только существование Зембли, но и имя Кинбот и внешнее сходство между Кинботом и недавно низложенным Чарльзом II Земблянским? В нашем распоряжении нет никаких других свидетельств, и проблема нью-уайской идентификации этого изгнанника, будь он Кинботом или Боткиным, так и остается загадкой столь же неразрешимой, что и реальное соотношение Антитерры и Терры в «Аде».

Может быть, однако, в нашем распоряжении есть один фрагмент поэмы «Бледный огонь», который пусть и косвенно, но подразумевает Кинбота или, что более вероятно, Боткина. На протяжении Песни Четвертой Шейд размышляет о своем творческом процессе и природе вдохновения. Он останавливается на идеях, которые приходят к нему в самые неожиданные моменты: так, например, утро его «лучшее время» для сочинительства — особенно когда он бреется:

> *<…> Лучше любого мыла*
>
> *То ощущение, на которое рассчитывают поэты,*
>
> *Когда вдохновение и его ледяной жар,*
>
> *Внезапный образ, самопроизвольная фраза*
>
> *Пускают по коже тройную зыбь,*
>
> *920 Заставляя все волоски вставать дыбом <…>*

Несколькими строками ниже он описывает, как его воображение рыщет повсюду — на улице у дома, в далеких краях, — пока он продолжает бритье:

> *И пока безопасное лезвие с хрустом и*

скрипом

Путешествует через страну моей щеки,

Автомобили проезжают по шоссе, и вверх по крутому

Склону большие грузовики ползут вокруг моей челюсти,

И вот причаливает безмолвный корабль, и вот – в темных очках —

Туристы осматривают Бейрут, и вот я вспахиваю

Поля старой Зембли, где стоит мое седое жнивье <…>

Это, разумеется, не Зембля *Кинбота*, а Зембля, столь часто упоминаемая в англоязычной литературе восемнадцатого века вообще и Александром Поупом в частности.

Ниже Шейд указывает, что Сибилла каким-то образом всегда оказывается рядом с ним в прямом и метафорическом смыслах, во всех его творениях:

И все время, и все время, любовь моя,

950 Ты тоже здесь, под словом, поверх

Слога, чтобы подчеркнуть и усилить

Насущный ритм.

Приступая к финалу своей стихотворной автобиографии, Шейд оглядывает опубликованные им сборники, от «Туманного залива» (*англ.* Dim Gulf), с его позаимствованным у Поупа заглавием, указывая, что ему более не по душе практика давать книгам аллюзивные заглавия:

теперь я называю
Все «Стихи» и больше не содрогаюсь.
(Но эта прозрачная штука требует заглавия,
Подобного капле лунного света. Помоги мне, Вильям!
«Бледный огонь».)

Приближаясь к финалу поэмы все ближе, Шейд описывает окружающую его обстановку:

Мирно проходит день под непрерывный
Тихий гул гармонии. Мозг выцежен,
Коричневый летунок и существительное, которое я собирался
Использовать, но не использовал, сохнут на цементе.
Быть может, моя чувственная любовь

к consonne d'appui, сказочному дитяти эхо,

Основана на чувстве фантастически спланированной,

970 Богато рифмованной жизни.

Как отметил Чарльз Лок[23], фраза «летунок (*англ.* ament) и существительное, которое я собирался / использовать, но не использовал» побуждает нас к идентификации «существительного, которое [Шейд] собирался использовать» как «catkin» (*рус.* соцветье, сережка — «летунок» в переводе Веры Набоковой), т. е. слово, являющееся единственным английским синонимом слова ament. Почему Шейд столь настойчив в своих указаниях на слово, от использования которого он отказался?

В контексте описания своих источников вдохновения, подсказанного Поупом и прочими маршрутами его воображения до самой Зембли, роли жены в его слово– и рифмотворчестве, призыва к Шекспиру предоставить ему заглавие поэмы, над которой он в данный момент работает, не желает ли Шейд — весьма деликатно — противопоставить здесь эти источники неотвязным и бесплодным попыткам Боткина

вдохновить его на создание земблянского эпоса (которому Кинбот даже придумал название «Solus Rex»)? С одной стороны, Шейд слишком деликатен, чтобы упомянуть в своей поэме соседа, который, как он знает, безумен; с другой — он преисполнен сочувствия к этому соседу и не желает объявлять о своем отказе от источника вдохновения, который «Кинбот» пытается навязать ему. Не именуя Боткина прямо, Шейд подразумевает его косвенно как «летунка», которого он оценивал на предмет включения в поэму, но затем отказался; «летунка», сохнущего «на цементе» — иными словами, семени, упавшего на каменистую землю, — даже намекая на безумие соседа через посредство другого значения слова ament (имбецил, от *лат.* безумный). Это дополнительное значение ботанического термина ament не может не возникать в этом контексте уже хотя бы потому, что по чисто психологическим причинам наше сознание подготовлено к его появлению фразой «мозг выцежен».

Шейд почти закончил свою поэму, и хотя он отдает должное другим источникам вдохновения, он твердо, но деликатно, заявляет, что должен был отказаться от безумных уговоров Боткина сочинить эпос о Чарльзе II Земблянском. (Полон

иронии и тот факт, что Шейд сочиняет эти строки в тот же самый день, когда Кинбот обещает «открыть [Шейду], *почему* [Кинбот] дал [Шейду] или, скорее, *кто* дал вам вашу тему».) Прибегнув к consonne d'appui (*фр.* опорный согласный) в рифменном сочетании «*m*eant» — «ce*m*ent», Шейд подкрепляет эту рифму дополнительной опорой, дополнительным appui: такова внутренняя — и также оснащенная опорным согласным — рифма «a*m*ent», которая контекстом всей фразы «brown a*m*ent, and the noun I *m*eant / to use but did not, dry on the ce*m*ent» словно намекает на неизбывное на всем протяжении безумного рассказа Боткина местоимение «я… я… я…» (*англ.* me… me… me…).

Обратим внимание и на то, что, поразмыслив о вдохновении, упомянув Сибиллу и подсознательно отказав Кинботу, в следующем фрагменте Шейд заявляет, «что не без основания […] убежден, что жизнь есть после смерти / и что моя голубка где-то жива», а в следующем замечает «темную» бабочку Vanessa. Отказавшись от Боткина как источника вдохновения, Шейд мысленно обращается к загробному существованию Хэйзель, переводя взгляд на бабочку Vanessa.

Сильвия О'Доннель

В ходе дискуссии на книжном форуме «Нью-Йорк таймс» Дэвид Хаан (никнейм «nnyhav», сообщение № 3654 от 9 июля 2000 г.) задался вопросом о роли в романе Сильвии О'Доннель: «Она — единственный персонаж, который объединяет Земблю с Нью-Уаем (по крайней мере, в Кинботовом сознании) и который обладает прекрасными связями: мать Одона (в первом браке), жена Гусева (герцога Ральского и отца Олега), она разводится с Лайонелем Лэвендером (кузеном Джозефа, кому племянником приходится Гордон)». Этот далеко не праздный вопрос, насколько я знаю, никто никогда не формулировал: кто она такая, что нам делать с ней?

Тот факт, что имя Сильвия О'Доннель перекликается с Сильвия Айрондель (девичья фамилия жены Шейда, см. прим. к стр. 247) — перекличка эта подкреплена русским звучанием слова «сивилла», — не может не быть частью ответа на этот вопрос. Сибилла остается верна браку с мужем, в которого влюблена с детства; Сильвия сначала была замужем за Леопольдом О'Доннелем, затем за Петром Гусевым, герцогом Ральским, затем выходит замуж за «азиатского принца, встре-

ченного в Шамони», затем «после ряда других более или менее блистательных браков она как раз разводилась с Лайонелем Лэвендером, двоюродным братом Джозефа, когда в последний раз появилась в настоящем алфавитном указателе». Сибилла редко покидает Нью-Уай; Сильвия, встречая Кинбота в Америке, только что вернулась из Анд и готовится отправиться «в особое место в Африке» (см. прим. к стр. 691), пожив, по всей вероятности, в Ирландии, Зембле, Франции и на Востоке. Кинботу кажется, что Сибилла ревнует к нему Шейда; Сильвия прилагает большие усилия для того, чтобы свести Кинбота с Шейдом, несмотря на то что она прекрасно отдает себе отчет в Кинботовой гомосексуальности.

В отличие от земблянских «отверженных женщин» — и, естественно, Сибиллы Шейд — Сильвия, по всей видимости, оставляет за своей стремительной кормой вереницу мужчин. Сибилла — мать девушки, которую молодые люди отвергают; Сильвия — мать или тетка молодых людей, с которыми Чарльз II поддерживает весьма близкие отношения: таков Олег, его первая земблянская любовь; Одон, спутник Кинбота и, так сказать, нарциссическое отражение его побега с Зембли[24]; и таков Гордон, юноша и Нарцисс,

в которого он влюбляется после побега.

В своих отношениях с мужчинами — теми, за которых она выходит замуж и с которыми разводится, с Кинботом, которого она охотно сводит с Шейдом, со своими сыновьями или племянником, у которых складываются близкие отношения с Чарльзом II (отношения помощников или любовников), — Сильвия выступает резким контрастом Сибилле Шейд, которая верна своему мужу, недружелюбна к Кинботу и которая становится матерью девушки, у которой не складываются близкие отношения с молодыми людьми. Сильвия, таким образом, оказывается воплощенной мечтой-антитезой, противоположностью жене Кинботова соседа.

Кобальтана

В самом начале обсуждения *БоВН* на книжном форуме «Нью-Йорк таймс» Дэвид Хаан (никнейм «nnyhav», сообщение № 3540 от 1 июля 2000 г.) указал на определение слова «кобальт» в Третьем издании Уэбстеровского словаря: «2. лазурь безоблачного неба» (*англ.* the azure of the cloudless sky), добавив, что определение это подчеркивает уместность соположения Кобальтаны с Сидарном, Ютана. Проговорим это соположе-

ние: и Кобальтана, и Сидарн, Ютана, находятся в горах, являются заброшенными курортами, имеют окончания «–тана» и ассоциируются со вступительным двустишием «Бледного огня» — Кобальтана посредством «лазури» и Сидарн посредством свиристеля (Оксфордский словарь английского языка толкует «cedarn» как «of or pertaining to cedar-trees», т. е. «кедровый и/или относящийся к кедрам»). Как я отмечаю в *БоВН* (см. раздел «Месть» Главы 7), карлисты-роялисты прячут в Кобальтане королевские регалии; вне пределов земблянской фантазии, однако, королевские регалии, столь энергично разыскиваемые Ниагариным и Андронниковым, это карточки с рукописью поэмы, которыми пытаются завладеть «профессор Х.» и «профессор К.». Скрывшись с рукописью поэмы в Сидарне, Ютана, Кинбот получает возможность написать свой комментарий и заявить о себе как о Чарльзе II.

Кинбот направляется в Сидарн, Ютана, поскольку он думал, что супруги Шейд собирались провести там лето на «запущенном ранчо Хёрли» (см. прим. к стр. 287). Ранее, устроившись в Сидарне, Кинбот позаимствовал те немногие биографические детали, которые он включает в Комментарий, из написанного профессором

Хёрли некролога Шейда, злорадствуя по поводу своего обладания рукописью поэмы — драгоценностью, которую, как он знает, Хёрли хотел бы опубликовать сам:

> Профессор Хёрли с похвальной поспешностью написал обзор опубликованных произведений Джона Шейда менее чем через месяц после смерти поэта. Он вышел в тщедушном литературном журнальчике, название которого выпало у меня из памяти и который был мне показан в Чикаго, где я прервал на два-три дня свое автомобильное путешествие из Нью-Уая в Сидарн, в эти угрюмые осенние горы.
>
> Комментарий, в котором должна царить мирная научность, не место для разноса смехотворных изъянов этого краткого некролога. Я только потому упомянул о нем, что там я подобрал несколько скудных подробностей, относящихся к родителям поэта.

Этот пассаж быстро переходит к обсуждению значения девичьей фамилии матери Шейда, других фамилий, заканчиваясь следующим экс-

курсом:

> Мой воспитатель, шотландец, называл всякое полуразвалившееся здание «херлиев дом»! Но довольно об этом.
>
> Читатель Джона Шейда может найти в профессорской статье еще некоторые мелочи, относящиеся к его университетским занятиям и средним годам его исключительно небогатой событиями жизни. Статья была бы довольно скучной, не будь она оживлена, если можно так выразиться, некоторыми особыми отличиями. Так, она содержит лишь одно упоминание о шедевре моего друга (аккуратно сложенные стопки которого лежат, пока я это пишу, на солнце, на моем столе, подобные слиткам сказочного металла).
>
> (Прим. к стр. 71.)

Не удивительно, что Кинбот, сидя в своем убежище в обезлюдевшем Сидарне, Ютана, и глядя на «сказочный металл», олицетворяемый стопками карточек рукописи поэмы, может с такой легкостью вообразить Кобальтану в земблянских горах в качестве *«taynik (q.v.)»,* где спрятаны королевские регалии.

«Кобальтана» в земблянских горах также несет в себе звучную перекличку с мотивом, который идентифицируется с цепью ассоциаций Гёте — «Лесной царь» — «излюбленный эльфами ольшаник» (*англ.* elfinwood) — «карликовый сосняк», столь прочно связанной с пересечением Чарльзом II разделяющего Земблю хребта. Английское слово «kobalt», согласно Третьему изданию Уэбстеровского словаря, происходит от немецкого «Kobold» в значении «cobalt» или «kobold» — это последнее слово словарь толкует как «1: гном, который, особенно в германском фольклоре, живет в подземельях (см. “выглядели как кобальты из какой-то волшебной шахты”, Редьярд Киплинг); 2: шаловливый домовой в германском фольклоре».

Ассоциация «Лесного царя» с «любимым эльфами ольшаником» и «карликовым сосняком» (см. прим. к стр. 149, которое описывает пересечение Чарльзом II горного хребта) повторяется и в Сидарне. Нетерпеливо ожидая на протяжении двух недель поездки на горный курорт, Кинбот позволяет засевшим в его воображении «демонам переполнять через край [его] магическое зеркало (*англ.* gоethic mirror) этими розовыми и лиловатыми утесами» (см. прим. к стр. 287);

как отмечает Дэвид Хаан, фраза «goethic mirror» (в переводе Веры Набоковой «магическое зеркало») намекает на Гёте (*нем.* Goethe) посредством своеобразной ложной этимологии[25]. Добравшись до Сидарна, Кинбот переживает разочарование, когда понимает, что это место не оправдывает его мечты о нем, но встречает там мальчика, который настоятельно ассоциируется с мотивом Гёте и «Лесного царя» («знаменитое стихотворение Гёте о Лесном царе, седом колдуне в излюбленном эльфами ольшанике, который влюбляется в хрупкого маленького сына запоздалого путника»; см. прим. к стр. 662): «Сидарн снова превратился в город-призрак, и нет летних дураков или шпионов, чтоб глазеть на меня, и мой маленький рыболов в джинсах не стоит больше на своем камне среди ручья, и, может быть, так оно и лучше» (см. прим. к стр. 662); «его бревенчатая хижина в Сидарне и маленький рыболов с медового цвета кожей, голый, если не считать пары рваных джинсов с одной закаченной штаниной, часто угощаемый нугой и орехами, но потом возобновились школьные занятия, или изменилась погода, 609» (см. «Кинбот» в Указателе имен).

Мы должны помнить, однако, что отступление о «Лесном царе» (строка 662 и комментарий к

ней) впервые вводится в «Бледный огонь» не Кинботом, а Шейдом и происходит это в следующем контексте:

И когда мы потеряли наше дитя,

Я знал, что не будет ничего: никакой самозваный

Дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы

650 Выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак Не встанет грациозно, чтобы нас Приветствовать в темном саду, близ карии.

«Ты слышишь этот странный звук?»

«Это ставень на лестнице, мой друг».

«Этот ветер! Не спишь, так зажги и сыграй

Со мною в шахматы. Ладно. Давай».

«Это не ставень. Вот опять. В углу».

«Это усик веточки скребет по стеклу».

«Что там упало, с крыши скатясь?»

660 «Это старуха-зима свалилась в грязь».

«Мой связан конь. Как тут помочь?»

Кто мчится так поздно сквозь ветер и ночь?

Это горе поэта, это – ветер во всю свою мочь,

Мартовский ветер. Это отец и дочь.

Шейд предполагает, что после смерти Хэйзель не появится «никакой самозваный дух». Однако в финале этого фрагмента [26] звучат отголоски и Т.С. Элиота (в *БоВН* я показываю, что переклички с Элиотом ассоциируются с Хэйзель как при ее жизни, так и после ее смерти [27]), и Гёте (также присутствующие в Кинботовой земблянской саге), а рукопись поэмы заносит в «город-призрак», земблянским инвариантом которого становится Кобальтана, поименованная так вослед слову, означающему и «лазурь безоблачного неба», и «домового». Сумма этих отголосков складывается в веское основание считать Шейдово предположение ошибочным.

Синтез: пере-перепрочтение

Гордон: мальчик *не* отвергнутый

Рассматривая алфавитный паттерн — или такие детали, как слово «catkin» («летунок» [«соцветие-сережка»]), имя Сильвия О'Доннель или топоним Кобальтана, — мы уже зашли на территорию, занимаемую темой Хэйзель на «тезисной» и «антитезисной» стадиях прочтения романа, чего в *БоВН* я намеренно избегал до достижения «синтетической» стадии в Части третьей исследования. Сейчас я хотел бы завершить этот разговор обращением к новым элементам строго «синтетического» прочтения, исследовав указания на загробное присутствие Хэйзель и ее отца в сцене, которая всегда меня привлекала, но которую я никогда не идентифицировал в качестве составляющей моей аргументации.

Сцена с Гордоном в Лэ опять оказалась в центре моего внимания благодаря ворчливому критическому отзыву Кевина Охи в «Набоков стадиз», в котором он обвинил Набокова и меня в том, что ему показалось отрицательным отношением к нарциссизму как в «Бледном огне», так и в моей

трактовке романа[28]. Отвечая Охи по настоятельной просьбе редактора «Набоков стадиз», я отметил, что никогда не пользовался ни словом, ни понятием «нарциссизм» в интерпретации «Бледного огня» и что Набоков употребил его лишь единожды в описании Гордона[29]. (Сам Охи, несмотря на все свои утомительно-настойчивые повторения слова «Нарцисс», по всей видимости, не заметил, что Набоков действительно воспользовался этим словом в «Бледном огне».) Стоило мне только подумать о Гордоне как о Нарциссе, вглядывающемся в собственное отражение, растворяющемся в нем, вся эта сцена заиграла в моем сознании новым красками.

Меня удивляло, что разделом, который вызвал наибольшее сопротивление во всех отзывах на *БоВН,* стала не Глава 9, где я представил прочтение, согласно которому тень Хэйзель принимает активное участие в романе, но следующая, десятая глава («Отвергнутая женщина»)[30]. В ней, на основе представленных в Главе 7 доказательств, указывающих на то, что Кинботова земблянская фантазия развилась из переживаемой Боткиным боли изгнания только после того, как он въехал в дом семьи Гольдсворт, я предположил, что дух Хэйзель вдохновил воображение Боткина на

создание «зеркального мира», с помощью которого девушка, любившая «зеркальные слова» (см. прим. к стр. 347–348), превращает Боткина и в Кинбота, и в короля «страны отражений» (см. прим. к стр. 894).

Как я отметил в Главе 10 *БоВН,* в гетеросексуальной Аппалачии Кинбот ухаживает за несколькими гомосексуальными партнерами. Любопытно, однако, что несмотря на то, что в Зембле гомосексуальность выглядит патриотичной, благородной и модной формой любви, там мы находим Чарльза II не столько в компании других мужчин-партнеров, сколько избегающим внимания отвергнутых им женщин: такова комическая — то едва одетая, то просто голая и неизменно прекрасная — Флёр де Файлер, которая тщетно осаждает его на протяжении трех дней в его спальне; такова комическая девахагорянка Гарх, начинающая раздеваться, словно желая предложить себя королю, только для того, чтобы он со смехом ушел от нее; такова преданная ему и трагически не востребованная им Диза. Согласно моему прочтению, для Хэйзель образы этих отвергнутых женщин представляют собой способ заново пережить трагедию, которая спровоцировала ее собственную смерть после того,

как она была отвергнута мужчиной. Каким-то образом из-за последнего предела она находит в себе творческую отстраненность и энергию переработать эту сцену последнего, невыносимого унижения в комедию обескураженной осады неотразимой Флёр де Файлер, неожиданного разочарования разбитной Гарх и трогательно-неизбывной преданности Дизы. Всех этих трех женщин сопровождают образы отражений (Флёр перед «поистине фантастическим» трюмо; горное озерцо, которое пугает короля своим отражением, как только он покидает Гарх; признание короля, что он не любит Дизу, оставляет «на зеркале непоправимую звездообразную трещину» [см. прим. к стр. 433–434]) и образы потустороннего (спиритические сеансы, призванные вызвать дух королевы Бленды и помочь делу Флёр; «непреодолимый страх, нагоняемый эльфами» [см. прим. к стр. 149] у горного озерца; Диза [*англ.* Disa] как эманация из Диса [*лат.* Dis]) — т. е. преисподней — в неотвязно-настойчивой сновидческой жизни Чарльза).

Следующим, кто после Гарх предлагает себя бежавшему из Зембли королю, но кого тот уже не отвергает, становится сатир Гордон, «мальчик лет четырнадцати-пятнадцати», с которым

Градус знакомится на вилле Джозефа Лэвендера в Лэ, Швейцария. В *БоВН* от меня ускользнуло, что сцена с Гордоном также входит в паттерн отвергнутых женщин: и потому, что король его *не* отвергает благодаря его сексуальной расположенности, и потому, что мы все-таки видим Гордона не во время его встречи с королем, а в терминах его встречи с Градусом, который таки отворачивается от Гордона, когда тот начинает демонстрировать свою наготу.

Даже если мы и видим Гордона своими глазами только в контексте его встречи с Градусом, а не с королем, для нас его образ тем не менее преломляется через перспективу королевского — или Кинботова — самодовольного и алчного воспоминания. Повествуя о встрече Градуса с Гордоном, Кинбот любуется юной стройностью мальчика; он гордится как королевским «завоеванием», так и тем, что воспоминания, которые остались у Гордона, были приятными; он насмешливо-презрителен и по отношению к неспособности Градуса заметить минимальную деталь одеяния (чем бы она ни являлась), обвивающую Гордоновы чресла, и по отношению к тому отвращению, с которым Градус реагирует на то, как «юный фавн» сбрасывает «тарзановские

шорты» и вытягивается у бассейна, подставляя ягодицы солнцу[31].

Словесная детализация подтверждает связь между Гордоном и отвергнутыми женщинами. Третье издание Уэбстеровского словаря поясняет, что фамилия Гордона «Круммхольц» означает «карликовый лес, характерный для большинства альпийских регионов, — известен также как *эльфийский лес* (*англ.* elphinwood)». Поднимаясь за Гарх по горному перевалу, король присаживается передохнуть на траву «возле поросли спутанного карликового сосняка (*англ.* elfinwood)»; в этот момент Гарх стягивает свой грубый серый свитер, обнажая свое тело: «земблянские горские девушки — это обычно простые механизмы случайной похоти, и Гарх не была исключением» (см. прим. к стр. 149). Король благодарит ее за услуги проводницы и немедленно уходит, смеясь над ее положением.

Утром этого дня король просит хозяина фермы, где он ночевал, указать ему на кратчайший путь к перевалу:

> «Я разбужу лентяйку Гарх», – сказал фермер. Грубо сколоченная лестница поднималась на чердак. Фермер положил

> свою заскорузлую руку на заскорузлые перила и гортанно крикнул наверх, в темноту: «Гарх, Гарх!» Хотя это имя дается детям обоего пола, оно, строго говоря, мужское[32], и король ожидал появления с чердака мальчика-горца с голыми коленками, словно смуглого ангела. Вместо этого оттуда появилась молодая растрепанная девчонка в одной мужской сорочке, доходившей ей до розовых икр, и паре огромных чеботов (149/163).

«Карликовый сосняк» (*англ.* elfinwood), у которого король присаживается, сигнализируя Гарх, что настал удобный момент, чтобы предложить ему себя, намекает, что предложение это было бы с радостью принято, окажись Гарх воображаемым «мальчиком-горцем с голыми коленками». Перекликается это растение и со «знаменитым стихотворением Гёте о Лесном царе, седом колдуне в излюбленном эльфами ольшанике, который влюбляется в хрупкого маленького сына запоздалого путника» — стихотворением, «неотвязные (*англ.* haunting — здесь: “преследующий, как призрак”) строки» которого «повторял про себя по-земблянски и по-немецки как случайный

аккомпанемент к дробной усталости и тревоге, взбираясь сквозь папоротниковую зону, опоясывающую темные горы, которые ему нужно было пересечь на пути к свободе», «другой сказочный правитель, последний король Зембли» (см. прим. к стр. 662).

То, каким Гордон представлен в сцене в Лэ, Гордон Круммхольц выглядит воплощением мечты о «мальчике-горце с голыми коленками», которую король провидел в Гарх. Как и Гарх, Гордон тоже раздевается, вызывая отвращение у Градуса, но нам не приходится сомневаться[33], что когда он сделал то же самое перед королем, будучи тринадцати– или четырнадцатилетним, король не только не отвернулся, но и охотно овладел им — что Кинбот злорадно подчеркивает в своем описании: «Градус скользнул безразличным взглядом по мшистому углублению, где виднелся надувной матрац с темным пятном на оранжевом нейлоне. Мальчик приложил жадные губы к трубе с ключевой водой [...]» (см. прим. к стр. 408).

Гордон, по всей видимости, является дополнительной составляющей паттерна отвергнутых земблянских женщин — паттерна, включающего в себя двух других женщин, находящихся в цен-

тре этого паттерна. Едва одетая красавица Флёр демонстрирует свои чары равнодушному кронпринцу; последний раз мы видим ее ведущей свою осаду в его спальне, стоя перед

> триптихом бездонного света, поистине фантастическим зеркалом, подписанным при помощи алмаза его творцом Сударгом Бокайским. Она поворачивалась перед ним, и тайный механизм собирал в его глубинах бесконечное множество обнаженных тел, гирлянды девушек в грациозных и скорбных группах, уменьшавшихся в прозрачной дали или разделявшихся на отдельных нимф, из которых иные, шептала она, должны были походить на ее прабабок, когда они были молоды, – маленьких крестьянских garlien, расчесывавших волосы, стоя в мелкой воде докуда хватал глаз, а дальше – тоскующая русалочка из старой сказки, а дальше – ничего.
>
> (Прим. к стр. 80.)[34]

Как и исчезающая в водном отражении Флёр, Гордон тоже исчезает в воде, погружаясь в свое подразумеваемое отражение: глядя на Лэвенде-

рову виллу, Градус «мог с некоторой помощью лучше осведомленных лиц разглядеть кусочек газона и часть бассейна и даже различить пару сандалий на его мраморном краю — все, что оставалось от Нарцисса» (см. прим. к стр. 408).

Королева Диза последняя и самая трагическая из отвергнутых земблянских женщин. Гордон связан с ней уже одним тем, что предоставляет Градусу информацию, необходимую для того, чтобы найти пристанище экс-короля, сообщая представителю Теней следующее: «Я думаю, он направился на Côte d'Azur, но я не уверен. Мой дорогой Гордон солгал, что с его стороны было очень мило. Он совершенно точно знал, что его высокого друга уже не было в Европе; но дорогому Гордону не следовало упоминать о Ривьере, что было правдой и что заставило Градуса, который знал, что у королевы Дизы там палаццо, мысленно хлопнуть себя по лбу» (см. прим. к стр. 408). Год тому назад король, после столь приятной и мужчине, и мальчику встречи в Швейцарии, действительно проследовал к своей последней встрече с королевой Дизой на Лазурном берегу, встрече, исполненной столькими неприятными последствиями и для короля, и для королевы. Связывает Гордона с Дизой и другое обстоятельство:

Гордон доминирует в сцене на Вилле Либитина, названной так в честь «римской богини трупов и могил» (см. прим. к стр. 408), в то время как Диза доминирует в сцене на Вилле Диза, названной так едва ли не в честь Дита (*лат*. Dis), римского бога преисподней.

Вдобавок к поразительным параллелям между Флёр, Гарх и Дизой, с одной стороны, и Гордоном — с другой, обнаруживаем мы и странные, неожиданные сближения между *Хэйзель* и Гордоном (см. прим. к стр. 490). Ступив в озерную топь там, где конькобежцы в морозную погоду пересекают лед «от Экса до Уая» (*англ*. from *Exe* to Wye), Хэйзель исчезает навсегда. В воде в местечке Лэ *(англ. Lex)* навсегда исчезает и Гордон. Хэйзель топится, будучи не в силах взглянуть на себя в зеркало еще раз. Гордон-Нарцисс выставляет свою наготу напоказ и соскальзывает в воду бассейна, потому что обожает собственное отражение, подсказывает эта аллюзия.

Гордон — «сын знаменитой сестры Джозефа Лэвендера Эльвины Круммхольц», которая, несмотря на всю свою знаменитость (надо полагать, здесь мы имеем дело с отражением Элвиса Пресли, находившегося на пике *своей* славы во время написания «Бледного огня»), появляется

только здесь, в этой фразе из Указателя имен. Вполне может быть, что имя Эльвины несет в себе эхо имени Альфины Гольдсворт, еще одного периферийного персонажа, служащего звеном в алфавитном паттерне альфа-омега / A — Z / доминирует в описании «в моем конце мое начало» — паттерне, ассоциирующемся с Хэйзель (см. раздел «Зеркальные слова» Главы 10 и выводы Главы 12 *БоВН*; обратим внимание и на то, что имя и фамилия матери Гордона — Elvina Krummholz — кончаются на «a» и «z»). Имя «Эльвина Круммхольц» усиливает перекличку с «эльфийский» и «эльфийское дерево» (*англ.* elfinwood), опять-таки указывая, таким образом, на «Лесного царя» Гёте и намекая на педофилию, ассоциируемую с Гордоном. Здесь мы не можем не вспомнить, что Шейдовы собственные строки «кто мчится так поздно сквозь ветер и ночь? […] Это отец и дочь» (*англ.* It is the father with his child) вдохновляются ощущением, которое на данный момент представляется ошибочным, — ощущением, диктующим строки, согласно которым «не будет ничего: никакой самозваный / дух не коснется клавиатуры сухого дерева, чтобы / выстукать ее ласкательное имя; никакой призрак / не встанет».

Гордон: синхронизация

Однако, если нити ассоциативных связей протягиваются от Хэйзель и паттерна отвергнутых земблянских женщин к вызывающему омерзение у Градуса Гордону, то гипотеза, сформулированная мной в *БоВН* (Глава 13), состоит в том, что сюжетная линия Градуса в романе выглядит так, как если бы она была вдохновлена не кем иным, как тенью *Джона* Шейда. Обстоятельства приближения Градуса к Нью-Уаю не могут начать формироваться в Кинботовом воображении до убийства Шейда Джейком Греем; тот искусный и богатый контрапункт, с которым приближение Градуса согласуется с сочинением поэмы в Комментарии, несет на себе все приметы вербального и структурного контрапункта, характеризующего поэтический стиль Шейда.

Действительно, мы обладаем вескими доказательствами того, что Шейд оставляет свою подпись под сценой с Гордоном — как если бы именно *его* вдохновение столь остроумно обогатило созданный Хэйзель паттерн «отвергнутых женщин» добавлением этой сцены, показав единственного партнера, которого король *не* отвергает на траектории своего продвижения от Зембли

к Аппалачии, *исключительно* через Градусово отвращение, внушаемое ему этим фавненком.

Кинбот хвастается собственным мастерством контрапункта, согласующего Градусово приближение и Шейдово сочинение поэмы («мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Зембли в зеленую Аппалачию, на протяжении всей поэмы следуя путем ее ритма, проезжая мимо на рифме [...] и засыпая, когда поэт откладывает на ночь свое перо», см. 17/29), но в примечании, предшествующем сцене с Гордоном, он снисходительно обращает внимание на контрапункт, с помощью которого Шейд согласует события последней ночи Хэйзель с тревожным родительским ожиданием ее возвращения со свидания («все это представляется мне слишком искусственным и растянутым, особенно потому, что прием синхронизации уже насмерть заезжен Флобером и Джойсом. В прочих отношениях разработка темы прелестна», см. прим. к стр. 403–404).

Однако следующее примечание — сцена с Гордоном в Лэ — тут же открывается собственным Кинботовым, куда менее оправданным, контрапунктом:

строка 408: Мужская рука
10 июля, в день, когда Джон Шейд это написал, – а возможно, и в ту самую минуту, когда он начал свою третью картотечную карточку – строками 406–416, – Градус ехал в наемном автомобиле из Женевы в Лэ, где, как ему было известно, Одон отдыхал…

Закрывается это примечание прощальным взглядом на Лэ: «издалека снизу доносилось лязганье и позвякивание работающих каменщиков, и внезапно поезд прошел через сады […] и Джон Шейд взял новую карточку». Синхронизация Шейдом описания последней ночи Хэйзель со своим и Сибиллы тревожным ожиданием ее возвращения перемежается как со скупостью деталей, описывающих неотвратимую судьбу Хэйзель, так и с банальностью — банальностью, ретроспективно окрашенной в зловещие тона, — вечернего просмотра телевизора. С другой стороны, несмотря на то, что Кинбот только что упрекнул Шейда за натужность, излишнюю протяженность и вторичность работы с контрапунктом, Кинбот тут же подчеркивает собственное контрапунктное согласование

описания работы Шейда над поэмой и визита Градуса в Лэ, делая это без какой-либо нужды в столь точной синхронизации («а возможно, в ту самую минуту, когда он начал свою тридцать третью картотечную карточку») и проявляя при этом редкую бестактность. Будучи настолько же внимательным к тому, что в действительности происходит в поэме, как и в любом другом фрагменте Комментария, здесь он перебивает описание унижения Хэйзель, которую отвергают исходя из ее внешности, своим хвастливым описанием обладания мальчиком, столь хорошо осознающим собственную привлекательность. Ничтоже сумняшеся Кинбот помещает свой собственный сексуальный триумф напротив последнего и фатального сексуального поражения Хэйзель.

С самого начала Шейдово мастерство синхронизации в описании последнего вечера Хэйзель куда утонченнее, чем Кинбот подозревает. Шейд открывает кульминационный контрапункт Песни Второй резким контрастом между свиданием, провал которого обусловлен непривлекательностью Хэйзель, и телевизионным рекламным роликом, с его поверхностной, абсурдной коммерциализацией женской красоты и обращением к

женскому тщеславию, — нет ничего удивительного в том, что поэт, столь остро осознающий риск, связанный со свиданием дочери с никогда не видевшим ее незнакомцем, мгновенно уходит от телевизора в кабинет, чтобы вернуться к своей работе над книгой о Поупе. В свой поэтический пересказ обстоятельств трагедии, однако, Шейд введет завуалированные отголоски жестокого осмеяния Поупом женского тщеславия, портрета Белинды за ее туалетом в «Похищении локона».

Вполне возможно, что стихотворное воплощение самого трагичного вечера в жизни Шейда, сердцевины его последнего и величайшего произведения, было вызвано к жизни элементом земблянской саги. В *БоВН* я показываю, что умершая Хэйзель намеренно формирует в сознании Кинбота образ Флёр, которая оказывается не в состоянии, несмотря на свои красоту и настойчивость, вызвать хоть какую-то реакцию будущего короля. С одной стороны, демонстрируя изящество и уравновешенность, которых ей так не хватало при жизни, силой искусства и воображения Хэйзель трансформирует свой собственный опыт отвергнутой женщины в роскошно-экзотическую комедию отторжения Флёр кронпринцем. С другой стороны, однако, открываясь смертью

королевы *Бленды*, подначивавшей мать Флёр начать любовную осаду кронпринца, и закрываясь образом Флёр, стоящей нагой перед *зеркалом* как воплощение неподвластной времени красоты, образ этот не может не привести в движение воображение выслушивающего рассказ неотвязного Кинбота Шейда, перекликаясь в его сознании с *Белиндой* перед ее *зеркалом* и наводя его на мысли о контрасте между гордящейся своей красотой Белиндой и отчаянием его дочери, отвергнутой из-за отсутствия красоты. Именно *этот* контраст вдохновляет и инициирует ключевой контрапункт его поэмы.

Однако именно эта синхронизация «побега» «Пита Дина» со свидания при виде Хэйзель с телевизионным рекламным роликом какого-то парфюмерного продукта заполняет Шейдову «тридцать третью картотечную карточку — строками 406–416»[35], — и именно ее Кинбот, сам не отдавая себе в этом отчет, синхронизирует со сценой, где роль звезды отведена Гордону: «возможно, и в ту самую минуту, когда [Шейд] начал свою тридцать третью картотечную карточку — строками 406–416, — Градус…» Как всегда, Кинбот равнодушен к *содержанию* того, что Шейд пишет, когда, в своей роли комментатора, Кин-

бот выхватывает то или иное слово из строки «Бледного огня», чтобы сделать его предлогом для возвращения к его собственному рассказу. В этот момент Кинбот не заинтересован в том, чтобы выразить некую конкретную взаимосвязь между темой Шейдовой поэмы и предметом своего повествования, ему всего лишь надо показать, что поэма продвигается к своему финалу, что его Комментарий должен показать весь путь Градуса от Зембли в начале процесса сочинения поэмы Шейдом до Дальвич-роуд, Нью-Уай, в самом ее конце.

Кинботова синхронизация нисколько не зависит от того, что происходит в данный момент в поэме Шейда. Синхронизация эта всего лишь дает ему шанс вспомнить и упомянуть *собственный* триумф, его собственное завоевание Гордона и позлорадствовать над неспособностью Градуса откликнуться на красоту мальчика. То, что это диссонирует с отвращением «Пита Дина» от Хэйзель в данном эпизоде поэмы, не представляет для Кинбота никакого интереса.

Для духа Джона Шейда, продлевающего «весь настоящий смысл, вс[ю] тем[у] контрапункта / не текст, а именно текстур[у]» (строки 807–808) на одну стадию дальше, чем он мог при жизни, кон-

траст между Гордоном и Хэйзель самый что ни на есть намеренный. Как я показываю в *БоВН,* Шейд привносит всю тему Градуса целиком, все контрапунктное сопоставление процесса сочинения поэмы с поэтапным приближением человека, который убивает Шейда, преображенного с помощью Шейда — с помощью автора строки «я был тенью свиристеля, убитого» — в Тень, в Градуса. Сделав это, Шейд переворачивает паттерн, который Хэйзель уже помогла вдохновить в сознании Кинбота, паттерн отвергнутых женщин, вводя в Кинботову фантазию мальчика, который вызывает омерзение у Градуса, но не у короля.

Вводя образ Гордона в Кинботову фантазию, Шейд вводит двоякий образ тщеславия *мужского*: Кинботовой гордости от охотной взаимности Гордона и Гордоново нарциссистское любование собственной внешностью — образ, который оказывается пронзительным контрапунктом тому, что происходит в этом эпизоде поэмы: ощущение Хэйзель, что никто никогда не ответит взаимностью *ей,* и ее ненависть к собственной внешности, которая обрекает ее на одиночество. Как Гордон, так и Хэйзель исчезают в воде — он, как Нарцисс, исчезающий в своем отражении; она, делающая это только для того, чтобы *освобо-*

диться, убежать от собственного отражения.

По всей видимости, за гробом Шейду не просто удается развить свое собственное искусство контрапункта намного далее, чем ему это удавалось при жизни: ему удается это сделать в тот самый момент, когда его комментатор снисходит до его, Шейдова, контрапункта, дабы выставить напоказ контрапункт свой собственный. Несмотря на то что Шейд куда более сдержан в своем желании быть узнанным, чем Кинбот, Шейд все-таки находит возможным оставить свою подпись под этой картиной. Вот как Кинбот открывает свое примечание-апофеоз Гордона:

> 10 июля, в день, когда Джон Шейд это написал, – а возможно, и в ту самую минуту, когда он начал свою тридцать третью картотечную карточку – строками 406–416, – Градус ехал в наемном автомобиле из Женевы в Лэ, где, как ему было известно, Дон отдыхал после окончания съемок своего фильма на вилле старого друга – американца Джозефа С. Лэвендера […] Наш блестящий прожектер слыхал, что Джо Лэвендер собирает художественные фотографии типа, который по-француз-

ски зовется ombrioles.

Едва ли возможно прочитать слово «ombrioles» иначе как некую игру на смысле слова «shade» («тень») — в особенности тогда, когда мы понимаем, что слово это выдуманное, что слова для «художественных фотографий» такого «типа» на самом деле не существует, и когда мы вспоминаем, что Шейд указывает —

> *Всякий цвет мог радовать меня: даже серый.*
>
> *30 Мои глаза в буквальном смысле*
>
> *Фотографировали, —*

и когда мы вспоминаем, что именно Кинботово примечание к слову «gray» («серый») здесь, в строке 29, вводит в текст «Йакоб[а] Градус[а]… Джек[а] Дегри, Жак[а] де Грэ или Джеймс[а] де Грей[а]» (см. прим. к стр. 17/88).

Кинбот закрывает это примечание еще одним броским примером синхронизации: Градус —

> вернулся к машине и поехал дальше вверх по склону. С этой же излучины дороги, в туманный и лучезарный сентябрьский день с диагональю первой

серебряной нити между двух балясин, король смотрел на искристую зыбь Женевского озера и заметил ее антифонный отклик: поблескивание фольговых полос для отпугивания птиц в виноградниках на склоне холма. Стоя здесь и угрюмо глядя на красные черепицы крыши Лэвендеровой виллы, уютно примостившейся под защитой деревьев, Градус мог с некоторой помощью лучше осведомленных лиц разглядеть кусочек газона и часть бассейна и даже различить пару сандалий на его мраморном краю – все, что оставалось от Нарцисса. Думается, что он рассуждал, не следует ли ему немного задержаться в окрестностях, чтобы удостовериться, что его не надули. Издалека снизу доносилось лязганье и позвякивание работающих каменщиков, и внезапно поезд прошел через сады, и геральдическая бабочка volant en arrière, с червонной перевязью на черном, перелетела через каменный парапет, и Джон Шейд взял новую карточку (408/234–235).

С нескрываемым самоудовлетворением Кинбот

живописует вид, который он помнит в столь ярких красках и в живописности которого, как ему представляется, Градус едва ли в состоянии дать себе отчет. К этой картине он решает добавить последнюю деталь — бабочку Vanessa atalanta, «одну из немногих бабочек, случайно [ему] известных» (см. прим. к стр. 270)[36], — и делает он это по собственным, личным, причинам. Гордон только что выдал Градусу информацию, согласно которой король с виллы отправился на Лазурный берег, то есть к королеве Дизе, герцогине Больстонской. Зембляне, как Кинбот отмечает ранее, называют бабочку Vanessa atalanta «*harvalda* (геральдическая), возможно, потому, что ее определенное изображение имеется в гербе герцогов Больстонских» (*англ.* Dukes of Payne; см. прим. к стр. 270). В сцене, живописность которой, Кинбот подчеркивает, Градус едва ли замечает, Кинбот упоминает бабочку Vanessa, дабы подготовить почву для своего следующего примечания на земблянскую тему — примечания к стр. 433–434, которое расскажет о встрече короля с его печальной королевой и о «боли и стоне» (ср. «Payne» и «pain»), которые причиняют ей ее любовь к королю; далее другое примечание покажет Градуса летящим на Лазурный берег собственной персоной, где Вилла

Диза будет перевернута вверх дном, чтобы найти письмо, на котором указан нью-уайский адрес «Карла Кс. Кингбота» (*англ.* Charles X. Kingbot), эта находка, в свою очередь, приведет в еще более позднем примечании к бабочке Vanessa atalanta, порхающей вокруг Шейда, когда он переходит улицу по направлению к этому самому адресу в тот самый момент, когда Градус убивает его.

В нашем сознании, однако, заключительные строки этого абзаца перекликаются и с заключительными фрагментами Шейдова «Бледного огня». В строке 991 Шейд слышит звуки «зиньк, звяк» перед тем, как в его поле зрения появляется «темная ванесса с алой перевязью»; в этом абзаце «лязганье и позвякивание» работы каменщиков предшествуют появлению «геральдической бабочки volant en arrière, с червонной перевязью на черном». Кинбот, иными словами, прежде всего думает о своей (королевской, градусовской) повествовательной теме, но в то же самое время вводит в текст росчерк, который напоминает финал Шейдовой поэмы за мгновение до того, как Кинбот подчеркивает свое беспримерно-мастерское владение приемом синхронизации, согласующим повествовательные линии Градуса и Шейда с помощью фразы «и Джон Шейд взял

новую карточку». Однако сейчас у нас появляются весьма веские основания, чтобы увидеть здесь, в финале эпизода в Лэ, то, как свою подпись под этой картиной ставит Хэйзель, подобно тому как призрачные сестры Вэйн добавляют свои подписи к полотну *их* рассказа; здесь мы узнаем ту Хэйзель, которая вызвала к жизни паттерн отвергнутых женщин, пиком которому служит трогательное изображение Дизы, чьей геральдической эмблемой служит бабочка Vanessa и чьи боль и стон отвергнутой королем женщины будут довлеть над следующим земблянским примечанием.

Подспудно заключительный абзац повествующего о Гордоне примечания вызывает в памяти как зачин, так и концовку поэмы «Бледный огонь». Во вступительных строках поэмы Шейд воображает себя свиристелем, разбивающимся о «ложную лазурь» оконного стекла и продолжающим жить и лететь «в отраженном небе». Здесь, в конце примечания к строке 408, Градус смотрит на Лэвендерову виллу сверху вниз и видит часть бассейна и «пару сандалий на его мраморном краю — все, что оставалось от Нарцисса». Гордон исчез в собственное отражение, в яркую голубизну бассейна — здесь мы имеем дело с хит-

ро-игривым эхом вступительного образа поэмы.

Существование этой связки подчеркивается и по-другому: мать Гордона зовут Эльвина Круммхольц, и ее имя перекликается с именем земблянского короля Альфина, чье имя, в свою очередь, происходит от имени Альфины Гольдсворт. Если, как я на то указываю в *БоВН*, Альфин (*англ.* Alphin), Бленда (*англ.* Blenda), Чарльз (*англ.* Charles) и Диза (*англ.* Disa) земблянские суть причудливые кинботианские преображения Альфины (*англ.* Alphina, ср. *рус.* Альфина), Беатрис (*англ.* Beatrice, ср. *рус.* Бетти), Кандиды (*англ.* Candida, ср. *рус.* Викки) и Ди (*англ.* Dee, ср. *рус.* Грейс) Гольдсворт, входящие в фантазию Кинбота по воле Хэйзель, тогда самая ранняя из земблянских сцен — сцена, в которой король Альфин разбивается на самолете, врезаясь в стену здания, в пересказе Кинбота Шейду, — помогает поэту вдохновиться образом свиристеля, разбивающегося о его окно[37]. Имя матери Гордона указывает на начала — в особенности на начало поэмы «Бледный огонь», — многократно закодированные в именах Альфина и Альфин.

С помощью «ombrioles», с помощью Виллы Либитина (этакого виртуального Дома Теней), с помощью называния собственного имени в

начале и в конце этого примечания, равно как и с помощью переклички с зачином и концовкой поэмы «Бледный огонь», Шейд ставит свою подпись под изображением сцены с Гордоном в Лэ. И если мы соглашаемся, что Хэйзель создает Флёр и Дизу как перевернутые зеркальные отражения самой себя, Гордон вполне может быть истолкован как Шейдова попытка изобразить прямую противоположность себе в детстве: Гордон «стройный, но крепкий… прелестный… грациозный» мальчик, который ассоциируется со спортом («черные плавки», «белые теннисные шорты»), в то время как Шейд-мальчик «иссеченный ветвями, / подкарауленный подножкой пня / хромой и толстый астматик», который «никогда не бил мячом об землю на бегу и никогда не заносил биты» (см. стр. 128–130).

Надо признать, что на этом этапе Шейдов почерк очень трудно отличить от почерка его дочери, поскольку к этому моменту Хэйзель уже подсказала так много как Кинботу, так и своему отцу *через посредство* Кинбота. Шейд и его дочь продолжают и совершенствуют паттерн отвергнутой женщины в самой неожиданной из его форм, в образе юнца, которого Кинбот *не* отвергает, вдохновляя Кинбота на позициониро-

вание этого образа там, где он не дает себе отчет в том, что его самодовольное самолюбование контрастирует столь пронзительно с неизбывной ненавистью к самой себе, которую Хэйзель испытывает в ночь своей смерти. И все же сам факт сотворчества Хэйзель и ее отца — сотворчества гораздо более сложного, гораздо лучше скоординированного, чем Кинботово самодовольное осмеяние неспособности Градуса отдать должное привлекательности Гордона, — указывает, что боль той ночи, не будучи забытой, стала составляющим звеном бесконечно более богатой основы ткани смысла.

Новые открытия ожидают своего часа на каждом из уровней «Бледного огня», стоит только обратить внимание на «случайную» Эльвину Круммхольц или понять, что роль, которую в романе играет ее сын, куда значительнее той, которую нам подсказывает осознание того, что Градус *не в состоянии* разглядеть в этом Нарциссе.

Примечания

1 Архив Nabokv-L, интернет-форума, на момент публикации *БоВН* модерировавшегося

Дональдом Бартоном Джонсоном при содействии Гали Димент, доступен по адресу: <https://thenabokovian.org/nabokv-l>.

2 См. *Rosenbaum R.* Nabokov's Pale Ghost: A Scholar Retracts // New York Observer. 1999. April 26. P. 39, а также «The Novel of the Century: Nabokov's *Pale Fire*» // New York Observer. 1999. December 6. P. 31 <www.observer.com/index.html>; *Bolt T.* Brian Boyd // Bomb. Spring 2000. № 71. P. 80–85 <www.bombsite.com/boyd/ boyd.html>.

3 *New York Times* on the Web Forums: Books: Authors: Vladimir Nabokov, July 2000 <http://forums.nytimes.com>; см. также: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/forums/index.html>.

4 См. <https://thenabokovian.org/nabokv-l>

5 См. *Fazio A.* Some Notes on the Variants in *Pale Fire,* Part 1 // Nabokovian. Fall 2000. № 45. P. 41–48. На с. 43 Фазио спрашивает: «Цитата из “Timon Afinsken” представляет собой неразрешенный парадокс: если Зембля является Кинботовой фантазией, то как в домике на горном курорте в его распоряжении может оказаться перевод “Тимона Афинского” на земблянский?» Ответ представляется таковым: если Кинбот на самом деле русский изгнанник Боткин (см. разделы

«Происхождение Кинбота» и «Побег и испуг» Главы 7 *БоВН*), в его распоряжении есть русский перевод «Тимона Афинского». Сами Набоковы взяли с собой в эмиграцию собрание сочинений Шекспира в миниатюрных томиках, подобных изданию «Тимона Афинского» короля Чарльза (или Боткина).

6 См. *Ohi K.* Narcissism and Queer Reading in *«Pale Fire»* // Nabokov Studies. 1998/99. № 5. P. 153–178, а также наст. изд., с. 449–457.

7 См. *Nguyen, T.* Fictionality, Interpretation, and Despair in Nabokov's *Pale Fire*. English Honors Thesis, Stanford University, 2001; <www.stanford.edu/~miles>; работа также распространялась через Nabokv-L в сообщении от 22 мая 2001.

8 Единственным ответом, доступным в печати, стала статья «Reflections on Narcissus» // Nabokov Studies. 1998–1999. № 5. P. 179–183 (см. «Нарцисс в Зазеркалье» в настоящем издании). Большинство ответов, данных в ходе интернет-дискуссий на Nabokv-L и на книжном форуме «Нью-Йорк таймс», включено в настоящую работу ниже.

9 См. Shade and Shape in *Pale Fire* // Nabokov Studies. 1997 (1998). № 4. P. 224.

10 Перечитывая роман, мы можем расшифровать сообщение, записанное Хэйзель, так как мы

уже знаем, как кончается жизнь Шейда. Основанное на предчувствии предупреждение может быть увидено только в ретроспективе и только потому, что в нашем распоряжении оказывается доступ к временным параметрам вселенной персонажей, которым не обладают они. То, что никакая коммуникация между мертвыми и живыми не может быть понята *как* коммуникация, является набоковской аксиомой. О дешифровке сообщения, которую предлагали как Владимир и Вера Набоковы, так и независимые читатели, см. раздел «Задачи и решения» Главы 8, а также примечание 4 к Главе 8 *БоВН*.

11 Обстоятельство это не просто отражает судьбу Хэйзель, но и странным образом предвосхищает судьбу Люсетты в «Аде», которая топится, убедившись, что ей никогда не удастся потерять свою девственность на условиях, которые она находит предпочтительными.

12 См. опубликованную без отдельного заголовка заметку в колонке «Authors» журнала «Энкаунтер» (Encounter), номер 12, апрель 1959, с. 59.

13 См. *Набоков В.* Полное собрание рассказов. М.: АСТ: Corpus, 2023.

14 По всей вероятности, Набоков назвал герои-

ню «Сестер Вэйн» Сибиллой Вэйн по аналогии с персонажем из «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда (как неоднократно отмечалось), другой женщиной, которая сводит счеты с жизнью, будучи отвергнутой мужчиной по имени «Д.»; сестра Сибиллы получает имя Цинтия (*англ.* Cynthia) благодаря путанице наименований Cynthia/Vanessa в номенклатуре бабочек-нимфалид. В незаменимом путеводителе по бабочкам и мотылькам Владимира Набокова (A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths) Дитер Э. Циммер (Гамбург, частная публикация, 2001) предлагает следующий обзор этого энтомологического затруднения (278):

Наименование Vanessa вполне могло не состояться в качестве родового. Фабриций умер в ходе подготовки своего труда «Systema glossatorum» к изданию, а издатель, который приступил к его печати в 1807 (Райнхард в Брауншвейге), обанкротился. Сохранились только два экземпляра первых семи листов. Они обрываются на с. 112 в середине описания Фабрицием нового рода Vanessa, не доходя до atalanta, которая должна была стать его типовым видом. О том, что atalanta была одним из этих видов, мы знаем, потому что выдающийся энтомолог Карл Иллигер, которому

Фабриций, вероятно, выслал или свою рукопись, или гранки будущей книги, опубликовал список некоторых из готовящихся к обнародованию новых наименований в своем «Magazin für Insektenkunde» (номер 6, 1807, с. 281). Согласно этой предварительной заметке к роду Vanessa должны были относиться тридцать видов, среди которых были io, atalanta, urticae и levana. Среди видов, описанных во фрагментарном труде Фабриция, были io, antiopa, bible, cacta, protogenia, amestris и lamina.

Сразу перед Vanessa Фабриций представил другой новый род, Cynthia (с cardui как типовым видом). Несмотря на то, как часто Cynthia не различалась с Vanessa в позднейшей литературе, приоритет должен был принадлежать более раннему наименованию, которое должно было заменить куда лучше известное наименование Vanessa. Международная комиссия по зоологической номенклатуре (International Commission on Zoological Nomenclature, ICZN) приняла решение утвердить Vanessa только в 1944 г. Набоков выразил свою точку зрения на затруднение в следующем замечании: «Согласно строгому и, по моему мнению, необходимому применению закона приоритета, наименование Cynthia F. (1807)

и Westwood (1840; вид: Papilio cardui L.) должно было стать предпочтительным перед Vanessa F.; ICZN принял противоположное решение (руководствуясь сентиментальными соображениями)» (см. «Nabokov's Butterflies», с. 596). См. также примечание Циммера, посвященное Cynthia.

15 Этим наблюдением я обязан Мэтью Брилингеру (частная переписка с автором).

16 Дело не в том, что Хэйзель необходимо както разрабатывать эти образы, а в том, что, делая это, она предоставляет своему отцу возможность скрытно и изящно ввести в текст поэмы отсылку к его специальности, поэзии Александа Поупа, одновременно с тем, как он бросает вызов Т. С. Элиоту и включает в текст поэмы перекличку с поэтом, стихи которого предоставили его семье «триптих… или трехактную пьесу», которая, как мы понимаем сейчас, также перекликается с «триптихом бездонного света», вошедшего в Комментарий по воле утопившейся Хэйзель Шейд.

17 См. содержательную часть этого письма Веры Набоковой Уолтеру Минтону в: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы, М. — СПб.: Независимая газета / Симпозиум, 2004, с. 552–553.

18 См. комментированное Альфредом Аппелем-младшим издание «Лолиты»: *Nabokov V.* «The

Annotated Lolita», New York, Vintage, 1991. P. 452.

19 См. его Some Notes on the Variants in Nabokov's *Pale Fire*, Part II // Nabokovian. Spring 2001. № 46. P. 13–23.

20 См. также разделы «Предисловие» Главы 1 и «Комментарий» Главы 3 *БоВН*.

21 Тем же самым образом меняется и перспектива на «водный» паттерн в «Аде»: от Аквы и Марины до Волтера Д. и Волтера Д. Вина до гидравлики как суррогата электричества после «Эль-катастрофы» (*англ.* L disaster). Паттерн этот предстает в ином свете, когда мы принимаем, что центральным персонажем этого романа является утонувшая Люсетта.

22 Как плавные согласные, «l» и «r» являются близкородственными во многих языках, часто оказываясь взаимозаменяемыми.

23 См. его обзор публикаций, вышедших в год столетия со дня рождения Набокова (*Lock C.* Nabokov's Centenary: A V-Shaped Hereafter // Literary Research / Recherche littéraire. 2000. № 17. P. 96–104, p. 101; онлайн-публикация по адресу <www.uwo.ca/modlang/ailc/current/RevArticlesNabokov.htm>; дублировано на Nabokv-L 17 января 2001).

24 Одон устраивает так, что юные карлисты-

роялисты, земблянские патриоты и модники начинают прогуливаться по всей стране во всем красном, чтобы сбить со следа преследователей короля, надевшего алую одежду, сам того не ведая. Король впервые видит своего двойника в отражении; повествующее об этом эпизоде примечание Кинбот заканчивает фразой: «Надеюсь, это примечание доставило читателю удовольствие» (см. прим. к стр. 149).

25 См. его сообщение № 3564 от 2 июля 2000 г. под никнеймом «nnyhav».

26 См. Часть вторую, строки 117–118, «Бесплодной земли» Т. С. Элиота.

27 См., в частности, разделы «Зеркальные слова» Главы 10, «Шейд: рифмы и причины» Главы 12 и «Творец и творение» Главы 14.

28 См. прим. 6 выше.

29 См. прим. 8 выше.

30 Признаю, что мне не следовало бы удивляться этому: важной и оправданной причиной этому сопротивлению стало то, что я переусердствовал в своих усилиях вовлечь в паттерн отвергнутых женщин Ирис Ахт. Многое с Ирис связывает Хэйзель — равно как Хэйзель и таких прямо отвергнутых женщин, как Флёр, Гарх и Диза; Ирис играет ключевую роль некоего духа туннеля,

через который король совершает свой побег; моя попытка доказать, что Ирис тоже включается в паттерн отвергнутых женщин, однако, была ошибочной. Нам еще предстоит полностью понять причину, по которой ее присутствие добавляет столь сильный энергетический заряд сцене с туннелем.

31 Несмотря на то что метаморфозы набедренной повязки Гордона едва ли ускользают от внимательного читателя, среди исследователей первым на эту деталь обратил внимание Г. А. Барабтарло (см. его книгу Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics, New York, Peter Lang, 1993, с. 208–211).

32 По-земблянски слово «garl» (мн. ч. «garlien»), однако, означает «девушка»: в примечании к стр. 80 мы находим «miragarl» («девушка-мираж») и «маленьких крестьянских garlien»; из примечания к стр. 71 мы узнаем о земблянском пьянице, затянувшем «похабную балладу “Карлушка-потаскушка”» (в оригинале «Karlie-Garlie»).

33 Здесь необходимо добавить, однако, что, чтобы не испытывать таких сомнений, нам надо на время допустить реальность как земблянских сцен вообще, так и сцен побега с Зембли в частности. Кинбот, несомненно, *хочет,* что-

бы мы поверили, что король смог насладиться сексуальными услугами Гордона. В другом повествовательном измерении — измерении, в котором разворачивается реальная жизнь Боткина, — близость с Гордоном может отражать некий сексуальный контакт с мальчиком, последствия которого заставляют Боткина бежать в Америку (об этом см. раздел «Побег и испуг» Главы 7 *БоВН*).

34 Обратим внимание на то, что «garlands of girls» («гирлянды девушек») и «garlien» предвосхищают Гарх, от которой король отворачивается и уходит, чтобы оказаться один на один со своим «алым отражением» «в прозрачно-индиговом растворе» (*англ.* limpid tintarron) горного озерца (см. прим. к стр. 149).

35 Вот строки, которые были бы написаны на этой карточке:

> *Он бросил на нее один лишь взгляд*
>
> *И пронзил благожелательную Джейн смертоносным лучом.*
>
> *Мужская рука провела от Флориды до Мэна*
>
> *Кривые стрелы Эоловых войн.*
>
> *410 Ты сказала, что позднее нудный*

квартет —

Два писателя и два критика – будет обсуждать

Судьбу поэзии на Восьмом канале.

С пируэтом выпорхнула нимфа под белыми

Крутящимися лепестками, чтобы в весеннем обряде

Преклонить колени в лесу перед алтарем,

На котором стояли различные туалетные принадлежности.

36 Бабочка идентифицируется не только посредством прилагательного «геральдическая» (см. ниже) и описанием расцветки ее крыльев («с червонной перевязью на черном»; ср. *англ.* sable, a bend gules), но и в Указателе имен, где эта сцена числится под «Ванесса, “Красный Адмирал”» (ср. *англ.* Vanessa, the Red Admirable).

37 См. раздел «Зеркальные слова» Главы 10 *БоВН*.

«Бледный огонь» Джона Фрэнсиса Шейда: поэма и паттерн

За три недели в июле 1959 года, в порыве неослабевающего вдохновения, Джон Шейд сочиняет поэму «Бледный огонь». Это его автобиография в стихах, его кредо, его манифест и его magnum opus. Она несет в себе как ясную авторскую ретроспективу на собственное тихое прошлое, так и уверенную перспективу на грядущее как в жизни, так и в смерти; грядущее, которое, как он знает, ему знать не дано.

За год, со второй половины ноября 1960-го по начало декабря 1961-го, в порыве неослабевающего вдохновения Владимир Набоков сочиняет роман «Бледный огонь». В нем поэма Шейда становится трагической жертвой академического произвола ее первого редактора, соседа автора по университетскому городку, его самопровозглашенного «друга» К. По жестокому стечению обстоятельств комментарий «друга» постоянно отвлекает от поэмы. Настоящее издание возвращает поэму Шейда читателям такой, какой он ее оставил: так выглядела ее авторская рукопись до того, как в

дело вмешались превратные внешние силы.

Такие непохожие друг на друга писатели, как Пенелопа Лайвли, Эдмунд Уайт, Орхан Памук, Мартин Эмис и Зейди Смит, пришли к пониманию, что Владимир Набоков был последним из великих романистов, самым плодотворным сочинителем прошлого столетия. Многие поклонники Набокова считают «Бледный огонь» его величайшим творением. Далее, однако, единодушие это не простирается, поскольку роман порождает разнящиеся, взаимоисключающие толкования.

На долю Набокова-поэта выпадает куда меньше похвал. Столкнувшись с неприятием своей поэзии Георгием Адамовичем, под псевдонимом Василий Шишков он опубликовал два стихотворения, которые критик провозгласил гениальными — пока не догадался, кто был их автором. «Бледный огонь» самая масштабная поэма не только Шейда, но и Набокова. Как и опубликованные под тем — другим — псевдонимом стихотворения, отчасти она представляет собой попытку автора огородить свой участок на Парнасе. «Бледный огонь»-*роман* удостаивается высоких похвал, но не согласия критиков. «Бледный огонь»-*поэма,* напротив, удостаивается диаметрально противоположных критических

оценок: одним она кажется «лучшей американской поэмой прошлого столетия»[1], другим величайшим — намеренно ли, нет ли — примером плохой поэзии. По поводу того, как нам следует ее *интерпретировать*, однако, разногласий не возникает.

Лично я ставлю «Бледный огонь» выше всех набоковских произведений, но совершенство романа и вызовы, которые он нам бросает, затмевают как совершенство заключенной в нем поэмы, так и интерпретационные вызовы, которые нам бросает *она*. Нам еще только предстоит воздать Шейду и его поэме те уважение и читательское прилежание, которых они достойны.

Процитирую вступление к поэме вместе с прелюдией к моему собственному обсуждению ее достоинств в моем исследовании романа:

> «Бледный огонь» Джона Шейда открывается чередой необычайных образов, застревающих в памяти и прирастающих новыми смыслами по ходу поэмы:
>
> *Я был тенью свиристеля, убитого*
>
> *Ложной лазурью оконного стек-*

ла;

Я был мазком пепельного пуха, – и я

Продолжал жить и лететь в отраженном небе.

По мере того как мы узнаем о продолжающихся всю его жизнь попытках Шейда понять мир, где жизнь окружена смертью, нам открывается значение вступительных строк поэмы во всей их полноте: поэт представляет себя свиристелем, которому каким-то образом удалось продолжить свой полет по ту сторону смерти, вглубь лазури, отраженной оконным стеклом, вглубь безоблачности какого-то инобытия, притом что Шейд видит «мазок пепельного пуха», оставленный тельцем разбившейся птицы. Элвин Кернан пишет, что свиристель «погиб, разбившись о твердую поверхность образа, поверхность, сулящую свободу, но всего лишь отражающую мир, в котором птица уже пребывает»[2]. Ирония, подчеркнутая этим наблюдением, дает о себе знать и ниже:

И также я удваивал изнутри
Себя, лампу, яблоко на тарелке, —
Раздвинув занавески, скрывавшие ночь, я давал темному стеклу
Развесить над травой всю мебель,
И как было дивно, когда снег
10 Накрывал весь видный мне лужок и вздымался так,
Что кресло и кровать стояли в точности
На снегу, на этой хрустальной земле!

Контраст между обыденностью комнаты Шейда – фигурой повествователя, «лампой, яблоком на тарелке» – и магией отражения отсылает, в свою очередь, к тем контрастным соположениям реального и воображаемого, жизни и намека на что-то кроющееся за ней в «отраженном небе», которые создают неослабевающее на протяжении всей поэмы напряже-

ние между само собой разумеющимся, но увиденным свежим взглядом, представленным со всей ясностью, с одной стороны, и чем-то невиданным – с другой. Это подлинная поэзия <…>

Поскольку Шейд, как и Набоков, прячет львиную долю своего замысла прямо у нас под носом, я буду возвращаться к этому и другим отрывкам — именно так я поступаю в книге «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия», — чтобы указать на то, что ускользает от нашего взгляда.

Говоря о «Стамбуле, городе воспоминаний» — едва ли не лучшей работе в жанре автобиографии со времен набоковской «Говори, память», — Орхан Памук замечает, что эта книга, как метафора, сводит воедино два ранее не сведенных понятия: в его случае это личная автобиография и история родного города[3]. «Бледный огонь» обладает именно такой оригинальностью: отчасти автобиография, отчасти философское кредо, отчасти художественный манифест, отчасти авторская беседа с самим собой; от повествования с трагической драмой в своем центре поэма эта переходит к медитативному лиризму и фокусируется как

на пространстве, так и на времени; как на окружающих поэта вещах, так и на его понимании непознаваемого, скрытого за пределами вещного мира. Вновь и вновь она переходит от ежедневного к вечному, от стрижки ногтей до решения «исследовать и биться» со смертью, «с этой подлой, недопустимой бездной».

«Бледный огонь» документирует предпринимаемые Шейдом на протяжении всей его жизни попытки рассмотреть что-то отчетливое за решеткой смерти. Песнь Первая открывается образом свиристеля и закрывается описанием детских приступов, которые сейчас представляются автору возможной репетицией его кончины или чего-то, таящегося за ее пределом. Песнь Вторая открывается его решением исследовать бездну смерти и закрывается душераздирающим описанием обстоятельств самоубийства его дочери Хэйзель за два года до сочинения поэмы; описание это знаменует ее середину. Песнь Третья открывается перечнем ложных подходов к потустороннему, подытоженных ироническим осмыслением Шейдом работы некоего «Института Подготовки к Потустороннему» (*англ.* Institute of Preparation for the Hereafter, сокращенно I. P. H.), и неуклюжих попыток этого учреждения

исследовать «великое “быть может”» (*англ.* big if) смерти. Песнь закрывается описанием происшествия, менее чем за год до написания «Бледного огня» поставившего Шейда перед гранью его собственной смерти; видения, явленного ему в предсмертном состоянии; бесплодной попытки проверить это видение с помощью сходного происшествия, пережитого другим человеком, и умозаключения, согласного которому

> *это-то и есть*
>
> *Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта;*
>
> *Не текст, а именно текстура, не мечта,*
>
> *А совпадение, все перевернувшее вверх дном;*
>
> *810 Вместо бессмыслицы непрочной – основа ткани смысла.*
>
> *Да! Хватит и того, что я мог в жизни*
>
> *Найти какое-то звено-зерно, какой-то*
>
> *Связующий узор в игре,*
>
> *Искусное сплетение частиц*
>
> *Той самой радости, что находили в ней те, кто в нее играл.*

Песнь Четвертая открывается словом «теперь», относящимся к времени создания поэмы, и закрывается тогда, когда ее повествование «догоняет» текущий момент в жизни автора. Он умиротворен перед лицом и подходящего к концу дня, и всей своей жизни; умиротворенность его выражается убежденностью, что он понимает «существование, или, по крайней мере, / мельчайшую частицу [своего] существования, / только через [свое] искусство, / как воплощение упоительных сочетаний». Он понимает тайну жизни и смерти не через посредство определенных выводов, но через ощущение уверенности в игривом и бесконечном узоре-паттерне, который он находит в своем мире и воссоздает в своем произведении.

❖ ❖ ❖

Почему поэме «Бледный огонь» уделяется так мало внимания как поэме — помимо очевидного факта, что читатель получает ее в романной обертке? Почему многим она представляется примером намеренно плохой поэзии?

Во-первых, и жизнь Шейда-домоседа, и его искусство выглядят нарочито бесхитростны-

ми, нарочито традиционными по меркам века, столь часто предпочитавшего, чтобы его художники оказывались искалеченными судьбой изгнанниками, представителями богемы; века, возводившего в ранг высокого искусства усложненные для восприятия произведения, самим своим новаторством отвергавшие искусство прошлого.

Во-вторых, выраженные Шейдом идеи могут показаться противоречащими самим себе, поэме, в которую они заключены, а также своему контексту. Разыскав госпожу З. — которой, как и Шейду, на краю смерти привиделся фонтан (*англ.* fountain), — Шейд возвращается домой несолоно хлебавши, узнав, что обязан этому совпадению опечатке в газетном репортаже, превратившей «фонтан» в «гору» (*англ.* mountain). Неожиданно для себя он осознает, что именно *это-то* и есть «весь настоящий смысл, вся тема контрапункта», и приходит к выводу, что может понять свое существование только через посредство своего искусства, через «воплощение упоительных сочетаний». Однако выражает он такие открытия открытым текстом, а не текстурой, и если мы ожидаем неожиданностей на уровне текстуры, то мы немедленно находим их в куда более будоража-

щей, озадачивающей текстуре романа «Бледный огонь», в дисбалансе между размеренной поэмой «Бледный огонь» и смехотворным комментарием к ней. Если поэма «Бледный огонь» и удивляет, то достигает она этого эффекта своей ясностью, а не насыщенностью своей текстуры или замысла.

В-третьих, даже если «Бледный огонь»-поэма может интриговать нас качеством Шейдовых образности и воображения, трогательностью кончины его дочери и неустанностью его поиска чего-то за пределами утраты и смерти, может ли итоговая уверенность поэта в наличии замысла, «какого-то / связующего узора в игре», иметь право на существование в то время, когда человечеству пришлось столкнуться лицом к лицу с хаосом своей недавней истории и беспорядочностью своего эволюционного прошлого? Не прячется ли Шейд в утлое убежище своего искусства? Не является ли свиристель, чей прерванный полет он продолжает мысленно отслеживать в небесной лазури, не более чем Дедаловой иллюзией? Не подходит ли куда ближе к правде отказ от принципов прямолинейной упорядоченности, исповедуемый современной поэзией?

Набоков понимал, что по сравнению с экзотическим комментарием, на фоне непредсказуемой

импульсивности примечаний, поэма «Бледный огонь» может показаться неприхотливой, плоской, малокровной — и робко-традиционной в смелом экспериментальном обрамлении романа, сработанного из поэмы и комментария к ней. Однако, как он отметил в написанном вскоре после «Бледного огня» англоязычном предисловии к переводу «Короля, дамы, валета», «в искусстве, как и в природе, бросающаяся в глаза слабость может оказаться утонченным защитным приемом». Если текстура поэмы «Бледный огонь» кажется нам не столь броской, как мы ожидали, подходя к ней со стандартами поэзии двадцатого века и рассматривая ее в свете Шейдова собственного девиза «не текст, а именно текстура», происходит это только лишь благодаря мастерству, с которым и Шейд, и его создатель распоряжаются как ресурсами психологии внимания, так и эстетикой созидания. Без всяких проволочек они предоставляют в наше распоряжение прозрачный смысл и лежащий на поверхности узор-паттерн, оставляя на будущее открытия, которые нам только предстоит сделать. За затрудняющим наш путь назойливым Комментарием нас ожидают скрытые узоры-паттерны и куда более ошеломительные по своему содержанию смысловые

уровни.

Поэму «Бледный огонь» легко понять, но трудно исчерпать: скрытые в ней узоры-паттерны постоянно множатся. Это обстоятельство не просто подтверждает Шейдов девиз «не текст, а именно текстура», его поиски «связующего узора» — это связывает его искусство со столь многим и в жизни, и в работе разума.

Все искусство и вся наука познают мир через паттерны. Во всех своих проявлениях разум есть высокоорганизованное устройство по их считыванию. В ходе своей эволюции оно научилось легко и почти мгновенно распознавать паттерны, наиболее подходящие разным модальностям жизни: муравьи и собаки различают запахи, летучие мыши — ультразвук, перелетные птицы — электромагнитные поля и ночное небо. Но только лишь люди обладают любопытством, которое мотивирует их на поиск паттернов как таковых; любопытством, которое когда-то заставило наших предков сначала увидеть созвездия, потом на основе движения звезд и планет прийти к умозаключению о вращении земли, затем сделать вывод о расширении вселенной, а затем и о возможностях, связанных с происходящим до или после — или за, или внутри — нашего

участка нашей мультивселенной. Как заметил один выдающийся химик, «паттерны суть плоть и кровь науки, семена теорий»[4].

Поскольку жизнь восходит от простого к сложному путем бесконечного рекомбинирования, мир, который мы населяем, исполнен паттернов. Искусство приковывает к себе наше внимание, аккумулируя наиболее значимые для нас множественные взаимопересекающиеся паттерны и стимулируя нашу способность приходить к умозаключениям, которые предполагают разветвленные паттерны. В искусстве повествовательном ключевые паттерны общественной жизни аккумулируются в персонажах, событиях и сюжетах. В поэзии непреложным паттерном становится стихотворная строка, позволяющая поэту управлять нашим вниманием в пределах отмеренной словесной дозы. Поэты, таким образом, могут заставить нас задерживать и усиливать внимание, предлагая нам более интенсивные паттерны как внутри одной строки, так и на протяжении нескольких.

Поэзии нет нужды фокусироваться на словесных оборотах, но она непременно должна оперировать не просто паттернами, но паттернами паттернов. Даже метафора предлагает новую

связку между одним более или менее знакомым паттерном и другими: между, например, побегом и освобождением от земного, между птицами и душой, между предрасположенностью свиристелей к столкновениям со стеклом и склонностью человеческой мысли сталкиваться с собственной ограниченностью. Мы воспринимаем такие образы через расходящиеся паттерны активизирующихся нейронов, которые, в свою очередь, предоставляют нашей легкокрылой мысли новые исходные компоненты.

Наложенные один на другой, именуемые нами метафорами, паттерны служат подспорьем нашему воображению как внутри, так и за пределами поэзии. Поэзия, однако, располагает собственными эксклюзивными паттернами, связанными со стихотворной строкой и с концентрацией внимания, этой строкой обусловленного. Как в своих прозаических, так и стихотворных театральных сочинениях, Шекспир оперирует непревзойденной по своей насыщенности метафорикой; будучи вынужденным компенсировать нехватку знакомых паттернов, связанных с персонажами, событиями, сценами и сюжетом, в своих сонетах он доходит до пределов выразительных возможностей новых паттернов, связанных

со структурой сонета. Шекспировские сонеты, самый обожаемый стихотворный сборник на английском языке, максимизируют интенсивность паттернов, характерных для лирической поэзии. И Шейд, и Набоков следуют за Шекспиром так неотступно, как не за кем иным: Шекспир предоставляет как название поэмы «Бледный огонь», так и атмосферу Шейдова Нью-Уая и мифической, описанной комментатором столицы.

Один из самых знаменитых шекспировских сонетов сталкивает усладу воспоминания с причиняемыми ею муками, целительный элексир памяти с суровым осознанием, что тому, что мы вспоминаем, не суждено быть с нами рядом:

> *When to the sessions of sweet silent thought*
>
> *[Когда на заседания сладкой безмолвной мысли]*
>
> *I summon up remembrance of things past,*
>
> *[Я призываю воспоминания о вещах прошедших,]*
>
> *I sigh the lack of many a thing I sought,*
>
> *[Я вздыхаю о недостаче многих из искомых мною вещей]*
>
> *And with old woes new wail my dear time's*

waste:

[И старыми горестями заново оплакиваю трату моего ценного времени:]

Then can I drown an eye, unused to flow,

[Тогда я могу утопить глаз, непривычный к течению,]

For precious friends hid in death's dateless night,

[По дорогим друзьям, скрытым в бесконечной ночи смерти,]

And weep afresh love's long since cancelled woe,

[И оплакивать сызнова давно погашенное горе любви,]

And moan the expense of many a vanished sight:

[И стонать по потере многих исчезнувших видов:]

Then can I grieve at grievances foregone,

[Тогда я могу горевать по обидам минувшим,]

And heavily, from woe to woe, tell o'er

[И тяжело, от горя к горю, пересчитывать]

The sad account of fore-bemoaned moan,

[Печальную сумму уже выстонных стонов,]

Which I new pay as if not paid before.

[Которую я оплачиваю опять, будто не выплатив ранее.]

But if the while I think on thee, dear friend,

[Но если этой минутой я помыслю о тебе, дорогой друг,]

All losses are restored, and sorrows end.

[Все потери возмещены, и горести кончаются.]

Посыл, хотя конечно же не эффект, этого стихотворения может быть суммирован так: «когда я обдумываю прошлое, я вновь горюю по всему потерянному мною, но, если я думаю о тебе, дорогой друг, все потери возмещены и горести кончаются». Одним из величайших шекспировских сонетов сонет этот делает то, что на смену всем его объяснениям, всем развернутым в нем горестным ретроспективам приходит — но лишь в самом конце — неожиданный заключительный поворот: повествователь, который, как могло показаться, оставался один на один со своими

потерями, неожиданно обретает дорогого друга, к которому он может обратиться, друга, который рассеивает вызванную воспоминаниями печаль. Чем является это заключение? Милым комплиментом, тонкой гиперболой, сердечным воздаянием или особенным настроением — настроением, которое будет осложнено последующими настроениями?

Как большинство шекспировских сонетов, сонет 30 маркирует границы своих структурных, логических и синтаксических паттернов: «когда… я [when… I]» открывает первое четверостишие, «тогда я могу [then can I]» четверостишия второе и третье, и «но если… я [but if… I]» заключительное двустишие. Обычно мы воспринимаем глаголы как нечто конкретное, но этот сонет переполнен глаголами — почти все они указывают на повествователя как на субъект, — которые остаются если не абстрактными, то уж по крайней мере безóбразными, называющими не столько действие, сколько эмоцию. Первые тринадцать строк заключают в себе одиннадцать личных глаголов, каждому из которых подлежащим служит «я» («summon» [призываю], «sigh» [вздыхаю], «sought» [искал], «wail» [оплакиваю], «can drown» [могу утопить], «weep» [пла́чу], «moan» [стону], «can

grieve» [могу горевать], «tell» [пересчитываю], «pay» [плачу́], «think» [думаю]). Но стоит только повествователю, столь, казалось бы, изолированному в своей ретроспективе горестей, подумать о неожиданном «тебе, дорогой друг» («thee, dear friend»), из позиции подлежащего выпадает «я», и появляющиеся в заключительной строке два новых подлежащих разворачивают курс сонета в новом направлении: «все потери возмещены, и горести кончаются» («all losses are restored, and sorrows end»).

В отличие от многих других шекспировских сонетов, сонет 30 почти обходится без визуальной и фигуративной образности. Вместо нее поэт насыщает стихотворение звуковыми паттернами. И хотя он и разграничивает структуру, смысл и синтаксис, переходя от одного четверостишия к другому, он не вычленяет подлежащее: каждое четверостишие показывает повествователя погруженным в исчисление горестей, поскольку Шекспиру необходимо нарастить их видимую монотонность, перед тем как неожиданно избавиться от нее. Внутри четверостиший и между ними он наращивает фонетические повторы: таковы повторения звуков «s» и «w» во вступительном четверостишии, чьи «silent thought…

sigh… sought» отзываются в «sight» второго четверостишия; «thought… thing… thing… sought» отзываются в «think» заключительного двустишия; «*sil*ent *thought*» вступительной строки перекликаются с «wh*ile* I *think*» предпоследней. «P*rec*ious… af*resh*» второго четверостишия накладывается на «*sess*ions» первого. Третье четверостишие — подлинный шекспировский tour de force, где повтор горестей акцентируется звуковыми повторами каждой строки: «moan… many», «grieve at grievances», «woe to woe», «fore-bemoaned moan», но фонетический паттерн «f*ore*… *o'er*… f*ore*— … bef*ore*» разрешается «rest*ore*d» заключительной строки. После полного раунда всех этих кажущихся неизбывными повторений слов и звуков сонет закрывается строкой, в которой, кроме «and», нет ни одного уже слышанного нами слова.

Шекспир изображает повторение поминаемых повествователем горестей и приносимое текущей дружбой возрождение не только на уровне идей, но и в словесных, звуковых и структурных паттернах. В сценическом тексте они бы привлекли избыточное внимание к своей форме, но в сонете эти паттерны функционируют отменно, концентрируя внимание на строке, четверостишии и всем стихотворении в целом.

Едва ли не лучший современный критик англоязычной поэзии (и поклонница поэзии Шейда и Набокова) Хелен Вендлер замечает, что поскольку шекспировские сонеты «включены в несколько паттернов одновременно» — Вендлер выделяет паттерны, относящиеся к фонетике, синтаксису, взаимосвязям и концептуальности, — «подлинный их “смысл” можно определить, лишь определяя их внутри паттерн-серий». Она демонстрирует, как «восторженное разнообразие шекспировской изобретательности… воодушевляет читательскую чуткость», добавляя, что во многих сонетах он изобретает «различные игры, которые он ловко и неожиданно доводит до логического завершения… лишь изредка забавляясь одной и той же игрой дважды»[5]. Все сказанное ею здесь о Шекспире в полной мере применимо и к Шейду.

Возьмем первые четырнадцать строк «Бледного огня»: это не сонет, но, может быть, как дань уважения Шекспиру они складываются в три четверостишия, переход к новому стихотворному абзацу и новому двустишию, которое само по себе входит в новое четверостишие, — остановимся, однако, на этих четырнадцати строках.

Я был тенью свиристеля, убитого

Ложной лазурью оконного стекла;

Я был мазком пепельного пуха, – и я

Продолжал жить и лететь в отраженном небе.

И также я удваивал изнутри

Себя, лампу, яблоко на тарелке, —

Раздвинув занавески, скрывавшие ночь, я давал темному стеклу

Развесить над травой всю мебель,

И как было дивно, когда снег

10 Накрывал весь видный мне лужок и вздымался так,

Что кресло и кровать стояли в точности

На снегу, на этой хрустальной земле!

Снимите снова снегопад: каждая плывущая снежинка

Бесформенна и медленна, неустойчива и плотна <…>

Каждый из четырехстрочных сегментов, подобно каждому из четверостиший многих шекспировских сонетов, несет в себе по вариации на общую тему — здесь это точное, но все же твор-

ческое живописание внешнего мира, увиденного изнутри. В одной из своих корнеллских лекций Набоков предложил своим студентам вообразить разницу, с которой один и тот же пейзаж увидят: а) невозмутимый бизнесмен, который, проводя здесь отпуск, всего лишь желает доехать по ровной дороге до хорошей городской закусочной, порекомендованной ему коллегой по офису, б) ботаник, который опознает каждое здешнее растение, и в) фермер, проживший в этой местности всю жизнь и знающий каждую здешнюю тропинку или тень (см. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 252–255). Шейд-поэт — живая антитеза проезжему дельцу: он преобразует мир в своем воображении, а не принимает его как данность. Он воплощает в себе как ботаника (искушенный натуралист, он обладает подробными знаниями о местных насекомых, птицах, цветах и деревьях), так и фермера (память усиливает его причастность всему видимому им вокруг родного дома). Воображение, знание и эмоция — три ментальных оси, на существование которых Набоков намекает своим студентам, — обогащают каждую деталь мира, запечатленного Шейдовой поэмой.

В поэме «Бледный огонь» к услугам Шейда как паттерны повествования — персонажи, события,

сцены и сюжеты, — так и лирическая фокусировка на слове, образе и строке. Здесь, однако, помимо всего прочего, вступительные строки функционируют и как автохарактеристика: они демонстрируют остроту наблюдательности автора и страстность приятия им окружающего его мира, его тягу к преображению видимого и склонность к использованию этого преображения как высказывания радости от этого мира, его тревогу перед расставанием с ним и его поиск чего-то неизменного за его пределами.

В поэтических анналах не так много более впечатляющих вступлений. В отличие от «When to the sessions of sweet silent thought», но аналогично столь многим другим шекспировским сонетам, поэма Шейда фокусируется на визуальном. Точно документируя, что́ он видит из дома, поэт, однако, всякий раз немного меняет свой угол зрения: таковы насыщенное определение и метафора первого «четверостишия», игривое выступление в роли сопродюсера природного эффекта «четверостишия» второго («я удваивал / …раздвинув занавески, скрывавшие ночь, я давал темному стеклу…»), таков энтузиазм зрителя, перед которым природа разыгрывает свое представление в третьем. Даже сидя за своим письменным сто-

лом, своим творческим отношением он может превратить внешний мир в увлекательное шоу.

Будучи заданным вступлением, это сочетание наблюдения-мечты-метафоры вводит доминантный тематический паттерн поэмы. Удар свиристеля об иллюзию продолжающейся безоблачной голубизны воплощает Шейдовы собственные попытки спроецировать свое «я» за пределы этого самого «я» — а возможно, и за порог смерти — полетом в «отраженном небе». Этот момент проясняется ближе к концу Песни Первой, где тонкая перекличка с образом из первых строк («я был тенью свиристеля, убитого / мнимой далью оконного стекла») предваряет описание детских приступов, которые сейчас представляются ему предвкушением смерти, или в начале Песни Второй («я принял решение исследовать ее и биться / с этой подлой, недопустимой бездной»), или в начале Песни Третьей, где Шейд делится своим ироничным неприятием «снадобий», изготовляемых в Институте Подготовки к Потустороннему.

Хотя вступительный образ продолжает аккумулировать смыслы, он остается ярким, непосредственным, доступным. В то же самое время, однако, Шейд инкорпорирует паттерны, которые, как он хорошо понимает, мы не сможем

разглядеть сразу. Даже в ходе первого прочтения мы замечаем видоизмененное возвращение вступительного двустишия ниже в Песни Первой, а также в последнем, незавершенном, двустишии поэмы. «I was the shadow of a waxwing slain» («я был тенью свиристеля, убитого») и «trundling an empty barrow up the lane» («толкая пустую тачку вверх по переулку»), первая и последняя (девятьсот девяносто девятая) строки поэмы образуют рифмованное двустишие, объединенное «богатой рифмой» — той самой, которой Шейд признается в любви ранее в поэме. Куда больше времени требуется на то, чтобы понять, что рифменный паттерн «–ain»/«–ane», равно как его близкие эквиваленты («–ains»/«–anes»; «–ained»; «–anned»/«–and»), вязью пробегает через весь узор поэмы в стратегических целях. Ниже я предлагаю исследование именно этой детали (см. также раздел «Шейд: рифмы и причины» Главы 12 моей книги «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия»).

Если даже в ходе первого прочтения большинство читателей замечают незавершенное двустишие в конце поэмы и возможность завершить его с помощью строки первой, лишь немногие отмечают другую перекличку между

началом и концом: появление свиристеля во вступлении и бабочки-адмирала Vanessa atalanta в финале. Таков замысел Шейда-натуралиста: на крыльях и того и другого вспыхивает яркий красный цвет — это обстоятельство открыто оговаривается в случае бабочки («темная “Ванесса” с алой перевязью») и подразумевается в случае птицы. Читатели лишь постепенно открывают для себя, что различные крылатые существа — и птицы, и насекомые, — которые пролетают сквозь поэму, не просто отражают Шейдову склонность к пристальному наблюдению за природой его лесистого пригорода, но и образуют другой, преднамеренный, паттерн, который, как столь многое в поэме, вращается вокруг Хэйзель и вокруг осознания Шейдом того, что жизненные паттерны несут смысловую нагрузку («хватит и того, что я мог в жизни / найти какое-то звено-зерно» — в английском оригинале фраза «звено-зерно» выглядит как «link-and-bobolink», где «bobolink» это североамериканская птица рисовый трупиал Dolichonyx oryzivorus). Ниже мы пройдем по следу этих зверей и насекомых.

От внимания чутких перечитывателей не ускользает, что первые четырнадцать строк Шейдовой поэмы подразумевают Хэйзель, не

упоминая ее. Шейд видит свиристеля, разбивающегося о «ложную *лазурь* оконного стекла». Хэйзель сводит счеты с жизнью после того, как ее первое свидание с никогда не видавшим ее воочию незнакомцем оборачивается чудовищным оскорблением: когда они отправляются в гавайский бар — что уже пример «ложной лазури», идиллии, достичь которой ей не суждено, — ее «партнер» под первым попавшимся предлогом сбегает, оставив ее один на один с другой парой переминаться «перед лазурным входом» в бар до тех пор, пока она не садится на идущий в сторону дома автобус, выходит раньше своей остановки — и уходит из жизни.

Картины домашнего интерьера и заоконного вида готовят почву для контрапункта, который Шейд введет в поэму вместе с описанием вечера самоубийства Хэйзель: дома, внутри, Шейд-отец и Сибилла-мать с тревогой ожидают возвращения дочери с ее первого свидания; Хэйзель, снаружи, оказывается лицом к лицу с ее последним, фатальным, унижением. Снаружи, как мы знаем, Хэйзель свела счеты с жизнью; внутри ее родители не смыкают глаз:

> *Ты кротко зевнула и поставила на место тарелку.*

Мы услышали ветер. Мы услышали, как он несся и швырял

480 Ветками в стекло. Телефон? Нет.

Я помог тебе с посудой. Высокие часы

Продолжали крушить юный корень, юную скалу.

«Полночь», сказала ты. Что полночь молодым?

И внезапный праздничный блеск прошел

По пяти кедровым стволам, выступили пятна снега.

И патрульная машина на нашей ухабистой дороге

Остановилась с хрустом. Снимите, снимите снова!

Обратите внимание на детали, перекликающиеся со вступительным отрывком: прямая, открытая связка («Снимите снова» и «Снимите, снимите!»); обманчиво-поверхностное, а на самом деле обдуманное повторение «стекла» и «тарелки»; куда более замысловатая перекличка между образами кедровых стволов, расцвеченных иронично-праздничным блеском, и птицей

из вступительных строк — птицей, которая только может быть американским кедровым свиристелем Bombycilla cedrorum (а не свиристелем обыкновенным Bombycilla garrulus)[6].

В разговоре о тридцатом сонете Шекспира мы отдали должное полнозвучной оркестровке этого стихотворения, исключительной даже по шекспировским стандартам. Будучи сегментом поэмы, вступительные строки «Бледного огня» могут перекликаться с различными паттернами так, как это не позволяет делать малый масштаб сонета. Как, однако, *внутреннее* фоническое оформление этих строк звучит по сравнению с шекспировскими сонетами? Визуальная образность играет в этих строках столь большую роль, что нам легко забыть об образности звуковой, но и на этом уровне Шейд дает волю своей страсти к паттернам:

I was the shadow of the waxwing slain
By the false azure in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff – and I
Lived on, flew on, in the reflected sky.
Я был тенью свиристеля, убитого
Ложной лазурью оконного стекла;
Я был мазком пепельного пуха, – и я

Продолжал жить и лететь в отраженном небе.

Обратите внимание на необычную аллитерацию на звук «w» (*w*as, *w*axwing, *w*indowpane), усиленную теми же звуками «w» в окончаниях, а также на повторение слога «dow» в «sha*dow*» и «win*dow*pane», перемежающееся с повтором слога «win» в «wax*win*g» и «*win*dowpane». Обратите внимание и на то, что вдобавок к своим рифмующимся окончаниям первые две строки несут в себе неожиданные внутренние рифмы (*I*/By), и на то, что это вступительное созвучие становится рифмой второго двустишия (*«I»*/«sk*y*»), и на то, что первая строка второго двустишия продолжает вступительную рифму первого двустишия таким образом, что третья строка оснащена как начальной, так и концевой рифмой. Если мы добавим к этим вступительным рифмам их репризу в строках 131–132 («I was the shadow of the waxwing slain / by feigned remoteness in the windowpane», «я был тенью свиристеля, убитого / мнимой далью оконного стекла» — здесь надо обратить внимание на внутреннюю рифмовку сочетания «f*eign*ed»), и проходящий через всю поэму рифменный паттерн *«–ain»* / *«–ane»*, и тень богатой рифмовки, связующую последнюю строчку поэ-

мы с первой, — то мы увидим, что вступительное двустишие является частью шести рифменных паттернов в дополнение к очевидной конечной рифме. Вот уж действительно «звено-зерно», «link and bobolink»!

Шейд не просто декларирует, что он понимает мир через «воплощение упоительных сочетаний» и чувствует, что жизнь «фантастически спланирована, / богато рифмована», он бросает вызов тем, кто отвергает рифму, полагая ее возможности исчерпанными. В «Четырех квартетах» — самой популярной поэме во время сочинения Шейдом «Бледного огня» и одной из прямых мишеней его полемики[7] — Т. С. Элиот открыто оговаривает то, что ему кажется проблемами современной поэзии, используя преимущественно нерифмованные сегменты с вкраплениями рифмованных. В «Бледном огне» Шейд скрыто показывает, что главной проблемой поэзии он считает неумение увидеть новые возможности старых плодотворных форм. Эзра Паунд, ментор и редактор ранней карьеры Элиота, прославился своим решительным отказом от рифмы, борьбой с добавлением лишних, необходимых для рифмовки слов и неприятием анахронизма рифменной инверсии. Подозреваю, что среди многих причин, по кото-

рым Шейд конструирует вступительную строку именно так, а не иначе, есть и полемическая: так, он может помещать «slain» («убитый») после «waxwing» («свиристель») для достижения того эффекта поэтической возвышенности, который сослужил добрую службу поэтам от Джона Мильтона («with wandering steps and slow») до Мэтью Арнолда («with tremulous cadence slow») и далее. Помещать прилагательное после существительного в пику отвергавшим такую инверсию модернистам Шейд может и солидаризируясь с теми выдающимися поэтами современности, которые по-прежнему придерживались этой практики (двустишие «Then the sky spoke to me in a language clear, / familiar as the heart, than love more near» из стихотворения «Страсть» [«Passion», 1943] Катлин Рейн демонстрирует причины, по которым отказ от диктуемой рифмой инверсией прилагательного и существительного имел под собой основания)[8]. На какое-то мгновение может показаться, что своей инверсией Шейд согрешил против здравого смысла, но рифма следующей — второй, адвербиальной, рифменной — строки «by the false azure in the windowpane» показывает, что слово «slain» в рифмующемся окончании первой строки могло оказаться здесь и только

здесь по естественным причинам.

Хотя Шейд и выдерживает шекспировский накал поэтического мастерства первого четырнадцатистишия «Бледного огня» на протяжении всех девятисот девяноста девяти строк поэмы, сейчас я перескочу к ее концу, чтобы рассмотреть то, как поэт сводит свои эффекты воедино.

❖ ❖ ❖

Сердцевиной скрытых Шейдом в его поэме паттернов служит чуть ли не силлогическая серия образов, ассоциирующих Хэйзель с фантомами и призраками. Сначала поэт намекает на Хэйзель косвенно, упоминая «*призрак* качелей моей маленькой дочери» под карией в саду. В следующий раз он упомянет ее, говоря, что любит свою жену сильнее всего, когда «задумчивым кивком [она] приветствуе[т] ее *призрак*». После смерти Хэйзель воспоминания об Институте Подготовки к Потустороннему убеждают его, что

> *никакой призрак*
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*

Тем не менее, подводя поэму к ее финалу, он признает, что «убежден, что жизнь есть после смерти / и что моя голубка где-то жива». Далее мы увидим, что Шейд напрягает все свои поэтические силы, чтобы создать эффект присутствия Хэйзель в заключительных строках поэмы.

Шейд переосмысливает свое исходное убеждение, что «никакой призрак» не появится «близ карии», и приходит к ощущению, что Хэйзель каким-то образом оказывается рядом с ним в то время, когда он работает над финалом поэмы, отчасти потому, что более чем через год после смерти Хэйзель, пережив фиаско с «горой» и «фонтаном», он испытывает озарение:

take the hint,

And stop investigating my abyss?

But all at once it dawned on me that this

Was the real point, the contrapuntal theme.

не надо ли принять намек

и прекратить обследование моей бездны?

Как вдруг был осенен мыслью, что это-то и есть

Весь настоящий смысл, вся тема кон-

трапункта.

Шейд желает «играть в игру миров», и «Бледный огонь» делает это открыто с помощью контрапункта, связывающего воедино родителей и их ребенка одним фатальным мартовским вечером. Однако на протяжении всей поэмы он вплетает в ее текстуру и куда более скрытые смысловые «ткани».

Рифма abyss/*this* в этом отрывке имеет более ранний прецедент в описании Шейдом того вечера, когда он

Decided to explore and fight
The foul, the inadmissible abyss,
180 Devoting all my twisted life to this
One task. Today I'm sixty-one. Waxwings
Are berry-picking. A cicada sings.
Принял решение исследовать ее и биться
С этой подлой, недопустимой бездной,
180 Посвятив всю мою исковерканную жизнь этому
Единому заданию. Ныне мне шестьдесят один год. Свиристели
Поклевывают ягоды. Звенит цикада.

В этом фрагменте Шейд переключается с рассказа о давно принятом им решении на описание настоящего момента. Детализация этого «здесь и сейчас» не простая временная ориентировка: присутствие свиристелей подтверждает, что вступительный образ поэмы уже тогда отражал дело жизни поэта; присутствие цикады окажется другим полноправным компонентом этого паттерна.

Строки, которые следуют ниже, могут показаться едва ли не переходом от возвышенного к комическому, когда Шейд упоминает уход за ногтями. Далеко не случаен, однако, и этот момент, поскольку он ведет к Мод Шейд, к ее состоянию перед смертью, к вновь охватившей Шейда тревоге по поводу смерти, а также к пустому экзоскелету цикады, на которые он и Сибилла обращают внимание в день, когда Мод скончалась:

Подмеченный на сосновой коре,
Когда мы шли домой в день ее смерти, —
Прильнувший к стволу пустой изумрудный футлярчик,
Плоский и пучеглазый, и в пару к нему
Увязший в смоле муравей.

Тот англичанин в Ницце,

Гордый и счастливый лингвист: je nourris

Les pauvres cigales – хотел сказать, что он

Кормит бедных чаек!

Лафонтен неправ:

Мандибула мертва, а песнь живет.

И вот я подстригаю ногти, и раздумываю, и слышу

Твои шаги наверху, и все как быть должно, моя дорогая.

Подстригая ногти, Шейд проводит нас от давно принятого им решения посвятить себя исследованию смерти к видимым и слышимым им в данный момент свиристелям и цикаде через упоминание кончины его тетушки Мод, а также еще одной цикады — эта цикада не названа здесь по-английски прямо, но подразумевается аллюзией к басне Жана де Лафонтена «La Cigale et La Fourmi» (*фр*. дословно «Цикада и Муравея») — и возвращает нас к исходному моменту, в котором он занят стрижкой ногтей. Здесь Шейд подтверждает текстурой то, что утверждает текстом.

«Мандибула мертва, а песнь живет», — говорит он — и, как мы знаем, цикада действительно поет, пока он ухаживает за ногтями.

Позднее, узнав, что «фонтан» должен был быть «горой», Шейд понимает, что ему необходимо найти «какой-то / связующий узор (*англ.* pattern) в игре» жизни. В этом же эпизоде развитие кольцевой композиции от цикады, ногтей, кончины Мод и назад к цикаде и ногтям достигает именно такого эффекта — этот факт Шейд подтверждает своим «Лафонтен неправ». Баснописец, чья французская фамилия означает «фонтан», был так же неправ, как было ошибочно слово «фонтан» в газетном репортаже о видении г-жи З. на грани смерти. Перекликающиеся элементы текстуры выступают верными поручителями надежности текста.

Ключевым ходом Шейда в этой ассоциативной цепи является то, что здесь посредством языковой ошибки английского туриста в Ницце (англичанин обманут звуковым сходством французского слова «cigale» — цикада — и слова «sea gull» — чайка — на его родном языке) поэту удается закодировать намек на Хэйзель, которая была зачата именно в этом городе, посещенном ее родителями «в тридцать третьем году, / за

девять месяцев до ее рождения». Для чего Шейду требуется этот скрытый намек на его дочь?

Через поэму «Бледный огонь» проходит мотив преображения, и нечаянное превращение цикады в чайку это лишь один, самый комичный (и не наименее серьезный), тому пример[9]. Паттерн этот берет свое начало в Шейдовом преображении себя в свиристеля во вступительном отрывке. Паттерн развивается в следующем отрывке следующей птицей поэмы — фазаном «с полоской вокруг шеи», «щеголем» (в оригинале «torquated beauty»; ср. латинское наименование птицы Phasanius colichus torquatus), игриво названным «облагороженным рябчиком». Говоря об Институте Подготовки к Потустороннему, Шейд заявляет: «готов я стать цветочком / или жирной мухой, но никогда не позабыть» в ответ на советы Института о том, —

> *560 Какие меры принимать в случае*
> *Несуразного воплощения: что делать,*
> *Если вдруг заметишь, что ты стал молодой и уязвимой жабой,*
> *По самой середине проезжей дороги,*
> *Или медвежонком под пылающей сосной,*

Или книжным клещом в возрожденном богослове.

Потерпев фиаско с «фонтаном» и «горой», Шейд надеется, что у него получится сыграть свою собственную партию «игры миров», сравнявшись с теми неведомыми существами-творцами, которые производят «пешки / в единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена». Недаром сосредоточение, с которым он творит, делает его ежедневное существование миром волшебных превращений: «я подбираю рифмы и брожу / по всему дому, зажав в кулаке гребешок / или рожок для обуви, превращающийся в ложку, / которой я ем яйцо».

Намекая на зачатие Хэйзель в Ницце, Шейд вплетает дочь в этот паттерн посредством абсурдного превращения чаек в цикад, и цикады, чей пустой экзоскелет, в ходе простой метаморфозы насекомого, подсказывает ему, что «песнь живет». Он скрытно подчеркивает это утверждение, связывая пение цикады с голосами кормящихся свиристелей, а затем и то и другое с его решимостью исследовать бездну смерти: это еще одно «звено-зерно».

Центральное и самое печальное из Шейдовых «звеньев-зерен» касается внешности Хэйзель,

которая так и не становится более привлекательной со временем: «увы, гадкий лебеденок так и не превратился / в многоцветную лесную утку». Здесь Шейд играет словами и понятиями: научным наименованием лесной, или каролинской, утки Aix sponsa (латинское видовое наименование этой птицы означает «невеста, помолвленная»)[10], а также сказкой Ганса Христиана Андерсена «Гадкий утенок», иронично признавая, что поразительная расцветка лесной утки впечатляет куда сильнее, чем цвета лебеденка или даже взрослого лебедя (орнитологическая лаборатория Корнеллского университета выделяет лесную утку как «самую красивую из всех водоплавающих птиц»)[11].

После отступления с цикадами Шейд возвращается к настоящему: подстригая ногти, слыша «твои шаги наверху», он заявляет «все как быть должно, моя дорогая». В этот момент он представляет Сибиллу, чтобы подвести нас к теме Хэйзель, которая будет доминировать над оставшимся отрезком этой песни. Он описывает «прелесть» Сибиллы и призывает ее: «приди и дай поклоняться себе, приди и дай себя ласкать / моя темная, с алой перевязью, Vanessa, моя благословенная, / моя восхитительная atalanta!»

Здесь Шейд метафорически преображает жену в Vanessa atalanta, роскошную бабочку-адмирала (современное англоязычное название бабочки Red Admiral, «красный адмирал», пришло на смену созвучному «Red Admirable», которое можно передать по-русски как «красная восхитительная»). Выразив свою любовь обращением к жене, он начинает готовить почву для обращения к дочери, от которой супругам остались лишь воспоминания:

Я люблю тебя, когда ты стоишь на траве,

Вглядываясь в листву дерева: «Оно исчезло.

Такое маленькое. Оно, может быть, вернется» (все это

Шепотом нежнее поцелуя).

[…]

А всего сильнее я люблю тебя,

290 Когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее призрак,

Держа на ладони ее первую игрушку или глядя

На открытку от нее, найденную в кни-

ге.

Она могла бы быть тобою, мной или забавной смесью:

Природа выбрала меня, чтобы вырвать и истерзать

Твое сердце – и мое.

Создавая поэму, которая характеризуется такой высокой степенью авторского контроля, так пристально вглядывающуюся как в смерть, так и в то, что следует за смертью, фразой «ее призрак» Шейд никогда бы не ввел Хэйзель в текст случайно.

Представив Хэйзель так, а не иначе, Шейд признает, что она не унаследовала материнской красоты, и описывает, как непривлекательность Хэйзель наложила негативный отпечаток на ее характер и личность, сделав ее несчастной и в конце концов став причиной ее самоубийства. Завершая поэму, Шейд, однако, делает все от него зависящее, чтобы возвести мотив бабочки Vanessa atalanta в статус эмблемы Хэйзель, которая продолжает жить после смерти, обретя счастье в своем преображении.

❖ ❖ ❖

Песнь Четвертая начинается словом «теперь» и сходится на Шейдовых здесь и сейчас, на поэте за работой и, в последних пятидесяти строках, на вечере 21 июня 1959-го, последнего дня сочинения поэмы «Бледный огонь». Поэт ведет нас за собой в свое настоящее, в котором он наслаждается вечерней сценой. Он умиротворенно откликается на окружающую его повседневность, излучая спокойную уверенность в этом мире и его паттернах, а также в своем искусстве и *его* паттернах, которые вдохновляют его уверенность в существовании чего-то еще за пределами этого мира.

После смерти Хэйзель Шейд провозглашает, что Институт Подготовки к Потустороннему научил его, что «никакой призрак / не встанет грациозно, чтобы нас / приветствовать в темном саду, близ карии». Тем не менее в финале поэмы, провожая взглядом отходящий ко сну окружающий мир, силой своего искусства он сводит воедино карию, садящееся солнце, «призрачное» воспоминание о качелях Хэйзель, «тень» Сибиллы около дерева и, подчеркнуто, еще одну бабочку, еще одну Vanessa, подразумевая, что трепетно хранимый им с Сибиллой образ дочери именно таков. То, что может показаться заурядным вечером, обора-

чивается сегментом сложносоставной текстуры, выработанной Шейдом во славу всего того, чему сопричастны он и его жена, и в память всего того, чего они лишились со смертью дочери. Сейчас, еще одним вечером в череде его вечеров с Сибиллой, куда более тонко и обманчиво, чем в более звучной партитуре контрапункта последнего вечера Хэйзель, Шейд играет в «игру миров», откликаясь на смятение того вечера как строгостью своего художественного замысла, так и своей уверенностью в замысле верховном, которую он сохраняет даже ввиду череды случайностей истекающего дня.

Здесь мы приходим к пониманию, что обретение Шейдом смысла жизни с помощью паттернов, которые ему позволяет найти его искусство, начинает вписываться в более широкий набоковской контекст. В автобиографии Набоков поставил перед собой художественную задачу подтвердить свою уверенность в верховной щедрости жизненного замысла, взяв в качестве материала для эксперимента собственную жизнь с ее развитием, поворотами, утратами и постоянно ощущаемым им недовольством от ограниченности человеческого сознания. «Говори, память» вплетает изощренные «тематические

тропинки или течения»[12] в его повествование о своей жизни, о пережитых им ударах судьбы — изгнании, убийстве отца, вынужденном побеге вместе с женой и сыном из-под благополучного покрова Западной Европы — и о его собственных метафизических исканиях. Он признает, что спланировал автобиографию, «сообразуясь с тем, как его жизнь была спланирована неведомыми игроками»[13], — полностью соглашаясь с тем, как Шейд чувствовал, что ему достаточно того, что в своей жизни он может найти «связующий узор в игре, / искусное сплетение частиц / той самой радости, что находили в ней те, кто в нее играл». Совсем иначе сходные задачи ставит перед собой и решает самый близкий Набокову из его русских персонажей, поэт и биограф Федор Годунов-Чердынцев («Дар»). Поэт и ученый Джон Шейд, самый близкий автору персонаж его англоязычного творчества, ставит перед собой едва ли не куда более трудную задачу: сначала он должен подтвердить свою уверенность в существовании смысла жизни, рассмотрев собственное существование в терминах, присущих всему этому существованию паттерна и ритма, что он делает в терминах *собственных* метафизических исканий; затем через прямое столкновение с самой

мучительной из выпавших на его долю мук, с самоубийством дочери, которое он делает душераздирающим средостением поэмы; а потом и через задействование своих здесь и сейчас, непредвиденных им обстоятельств сочинения и завершения главного художественного произведения своей жизни.

Шейд распахивает «Бледный огонь» стремительным смертельным ударом свиристеля о небесную лазурь. Закрывает он свою поэму тихим вечером, венчающим период сосредоточенного творчества. Последний день творческого труда он начинает, адресуя жене тот самый анафорический паттерн, который он постоянно использует в поэме («Я был тенью… Я был мазком… — и я» во вступлении Песни Первой; «…была пора… был день… и, наконец, была та бессонная ночь» во вступлении Песни Второй; «Теперь я буду следить… Теперь я буду так вскрикивать… Теперь я буду добиваться…» во вступлении Песни Четвертой). Фраза «и все время, все время, любовь моя» из Песни Четвертой особенно звучно перекликается с сильной анафорой в Песни Второй: «я люблю тебя, когда ты… я люблю тебя, когда ты… а всего сильнее я люблю тебя, / когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее призрак».

В стихотворном отрывке, открывающем описание последнего дня работы над поэмой («и все время, и все время, любовь моя, / ты тоже здесь, под словом, поверх / слога»), Шейд играет паттернами несколькими способами. Предыдущий творческий день закрылся словами «и моя странная муза, / мой оборотень (*англ.* versipel), везде со мной, / в библиотечной кабинке, в машине, и в моем кресле». Слово «versipel» посредством каламбура заключает в себе «verse» (*англ.* стих, стихотворение, стихотворная строка) и означает «существо, способное принимать то один, то другой облик» (см. Второе издание Уэбстеровского словаря, любимого набоковского толкового словаря английского языка), — перед нами еще один метафорический образ; пожалуй, это само воображение, которое позволяет ему принять облик «тени свиристеля» или «мазка пепельного пуха» или продолжать жить в отраженном небе. Взяв эту ноту, Шейд выдерживает ее и на протяжении последнего дня работы над поэмой, когда он заговаривает о Сибилле и о ее вкладе в его искусство, каламбурно обыгрывая ее имя во фразе «above / the syllable» («поверх слога») и перекликаясь со словом «versipel», которое здесь обретает отзвук имени Сибиллы («Sybil») и слова

«слог» («syllable»).

Под занавес Песни Третьей Шейд красноречиво формулирует выводы, к которым он пришел, уяснив, что «*это-то* и есть / весь настоящий смысл, вся тема контрапункта». Возвратившись домой с поисков «фонтана», он горит желанием возвестить о своем открытии, но понимает, что отвлекающие ритмы реальности не позволят ему поделиться его новообретенной уверенностью даже с женщиной, с которой он делит свои жизнь и искусство:

> *Узор творя*
> *Из случайностей и возможностей.*
>
> *830 В шубе, я вошел: Сибилла, я*
> *Глубоко убежден – «Закрой, мой милый, дверь.*
> *Как съездил?» – Чудно – но важнее:*
> *Я воротился, убежденный в том, что могу нащупать*
> *Путь к некой – к некой – «Да, мой милый?» – Слабой надежде.*

Финал Песни Третьей может оставить впечатление, что пафос Шейда не находит отклика, даже несмотря на найденную им ослепительную че-

тырехсложную рифму (см. стр. 830–831: Sybil, it is / possibilities), — такие рифмы редки сами по себе, особенно редки они в серьезном контексте, и редки они исключительно в деле противоположения формулировок многосложных вероятностей репликам односложным, возвышенных речений — речи разговорной. Но несмотря ни на что, в последний день своего творческого порыва Шейду удается выработать «узор из случайностей и возможностей», игриво вживить во фразу «Sybil, it is» слоговой каламбур на «versipel» и «Sybil» и поместить как рифменное ударение, так и смысловую эмфазу на тему сопричастности жены своему искусству как вдохновительницы.

Стихотворный отрывок, посвященный Сибилле, каламбурно обыгрывает не только ее имя, но и местоимение «you», «ты», с которым Шейд обращается к ней: «*you too*», «unders*core*… *yore*… *your*», «and all in *you* is youth, and you make *new* / …old things I made for *you*». Шейд также обыгрывает название дерева «yew» (тис), упоминанием которого он подчеркнуто открывает Песнь Третью в середине поэмы: «*L'if*, lifeless tree» («*L'if*, безжизненное дерево»)[65] — сама по себе фраза эта обыгрыва-

[65] Примечания: 65

«По-английски “если”, по-французски “тис”» (примечание Веры Набоковой в ее переводе романа). — *Прим. перев.*

ет название дерева, слово «life» (жизнь) и это древо смерти, слова «lifeless» (безжизненный) и «leafless» (безлиственный) (тисы и кипарисы высаживают на кладбищах именно потому, что они не сбрасывают листья), а также учреждение, которое Шейд именует «I. P. H., мирской / Институт (Institute: I) Подготовки (Preparation: P) к Потустороннему (Hereafter: H), или “ЕСЛИ”, как мы / называли его — великое если!», расположенное в месте, название которого он указывает как «Yewshade», «Юшейд (Тень Тиса), в другом, выше расположенном, штате». *«Yew»* (тис) появляется в поэме одним лишь мгновением позже того, как Хэйзель — чье имя значит «орешник» — делает шаг навстречу смерти. Обыгрывая с такой настойчивостью слово «you» перед концом поэмы, Шейд готовится взглянуть в последний раз на Сибиллу, которая находится около карии (*англ.* shagbark hickory, *лат.* Carya ovata), то есть того самого дерева, которое и он и она не могут не ассоциировать с Хэйзель и «призраком» ее качелей.

В предшествующем заключению отрывке Шейд вводит нас в свое настоящее время, в исход этого летнего дня:

Gently the day has passed in a sustained

Low hum of harmony. The brain is drained
And a brown ament, and the noun I meant
To use but did not, dry on the cement.
Мирно проходит день под непрерывный
Тихий гул гармонии. Мозг выцежен,
Коричневый летунок и существительное, которое я собирался
Использовать, но не использовал, сохнут на цементе.

Шейд открывает эту строку словом «gently» («мирно») — словом, которым впервые в поэме он пользуется, когда описывает белых бабочек, которые «становятся бледно-лиловыми, когда / пролетают в ее тени, где как будто тихо (*англ.* gently) покачивается / призрак качелей моей маленькой дочери». Еще раз этим же словом он пользуется, открывая стихотворный отрывок, описывающий приезд полицейского автомобиля, везущего весть о смерти Хэйзель: «ты кротко (*англ.* gently) зевнула и поставила на место тарелку. / Мы услышали ветер. Мы услышали, как он несся и швырял / ветками в стекло. Телефон? Нет».

«Под непрерывный / тихий гул гармонии» Шейду хорошо сочинялось на протяжении всего дня. Описание текущего момента и окружающего

мира воистину исполнено гармонии: гармонизированы здесь не только звуки «m» (и «h») во фразе «hu*m* of har*m*ony», но и носовые согласные на всем протяжении этих строк («ge*n*tly», «sustai*n*ed», «hu*m*», «har*m*ony», «brai*n*», «drai*n*ed», «a*m*e*n*t», «*n*ou*n*», «*m*eant», «*n*ot», «o*n*», «ce*m*e*n*t»); не только звукосочетания — *ain* в «sust*ain*ed», «br*ain*», «dr*ain*ed» и — *rain* в «b*rain*» и «d*rain*ed», но и консонанс между «*br*ai*n*» и «*br*own»; внутренняя рифма на *«ament»* гармонизирована с конечными рифмами в *«meant»* и *«cement»*; перекликаются составные фразы «br*own* ament» и «n*oun* I meant»; по звуку и смыслу подходят друг другу слова «*dr*ained» и «*dr*y». Что же до существительного, которое Шейд собирался использовать, но не использовал, дабы исчерпать потенциал паттерна, возможного в этом контексте, то это «catkin» (*рус.* соцветие, сережка; здесь: летунок), гораздо более распространенный омоним слова «ament». Единственное дерево на участке Шейдов, у которого есть сережки-летунки, это та самая кария, которая столь прочно ассоциируется с Хэйзель, — впрочем, дерево, которое первым приходит на ум, когда речь заходит о сережках-летунках, это как раз орешник (*англ.* hazel).

Ниже в этом фрагменте Шейд будет прямо го-

ворить о самом типе рифмы «meant» — «cement»:

> *Быть может, моя чувственная любовь к consonne*
>
> *d'appui, сказочному дитяте эхо,*
>
> *Основана на чувстве фантастически спланированной*
>
> *970 Богато рифмованной жизни.*

Термин «consonne d'appui» (*фр.* опорный согласный) именует согласный звук, предшествующий рифмующейся гласной в рифменном сочетании, — в данном случае это звуки «m» в рифме «meant» — «cement». Англоязычная версификация склонна рассматривать такие сочетания как недостаток, негативно влияющий на чистоту рифмы; версификация французская, напротив, находит в них способ обогащения рифмы, придания ей дополнительного изящества. Таким образом, здесь Шейд каламбурно обыгрывает значение французского термина «rime riche» («богатая рифма») целенаправленно.

В следующем, предпоследнем, стихотворном абзаце Шейд развернуто высказывается о «чувстве фантастически спланированной / богато рифмованной жизни»: «я чувствую, что понимаю существование, или по крайней мере / мель-

чайшую частицу моего существования / только через мое искусство». Выражая это понимание текстом, он также иллюстрирует его текстурой, коррелирующим паттерном. Предыдущий фрагмент открывается первой из беспрецедентно интенсивных серий рифменных созвучий, перекликающихся с рифмой на «–ain»/«–ane», появляющейся во вступлении к поэме и оказывающейся ее структурным лейтмотивом: сначала «sust*ained*» — «dr*ained*» в начале предшествующего предпоследнему фрагмента; затем легкая модуляция «sust*ained*» — «dr*ained*», маркирующая переход между концовкой этого фрагмента и зачином предпоследнего, «pl*anned*» — «unders*tand*»; далее, открывая заключительный фрагмент и усиливая перекличку с первым рифменным сочетанием поэмы «sl*ain*» — «windowp*ane*», «att*ains*» — «windowp*anes*»; еще одна дополнительная рифма «b*and*» — «s*and*» (к ней я еще вернусь), точно рифмующаяся с «pl*anned*» — «unders*tand*»; и, наконец, последняя строка поэмы, обрывающаяся на «lane» и лишенная своего рифменного сочетания, хотя, если мы вернемся к первой строке поэмы и ее рифменному компоненту «slain», то последняя строка обретет не просто рифмующуюся строку, но и столь любимую Шейдом «rime riche», «бо-

гатую рифму». Во фрагменте, разворачивающем основания для его убежденности в «богато рифмованной жизни» и декларирующем понимание «существования [...] / только через [его] искусство, / как воплощение упоительных сочетаний», подряд следуют десять рифменных комбинаций, которые если и не являются «богатыми рифмами» («rime riche»), но начинаются с одного и того же гласного, дифтонга «i»: «del*ight*» — «r*ight*», «div*ine*» — «l*ine*», «surv*ive*» — «al*ive*», *«I»* — «July», «fifty — n*ine*» — «f*ine*». Подкрепляя эти рифмы, Шейд вводит в поэму настойчивый паттерн, опирающийся на ассонансные отголоски этого же звукосочетания (служащего также и местоимением первого лица единственного числа): «m*i*nute», «m*y*», «m*y*», «m*y* pr*i*vate», *«I»*, «*i*ambic», «*I*'m», «m*y*», *«I»*, «n*i*neteen», «m*y*self», подчеркивая, таким образом, свою собственную ответственность за сказанное — или своеобразно перекликаясь с более ранним всплеском этих же самых звукосочетаний: «It suff*i*ced that *I* in l*i*fe could f*i*nd / some k*i*nd of link-and-bobolink, some k*i*nd / of correlated pattern in the game» («Хватит и того, что я мог в жизни / найти какое-то звено-зерно, какой-то / связующий узор в игре»).

Заключительные строки поэмы подходят к

настоящему моменту ближе всех остальных и, несмотря на свою легкомысленно-разговорную интонацию, к тому самому паттерну, который вдохновляет Шейдову «небезосновательную» «убежденность», что бесконечно дорогая ему Хейзель «где-то жива». Обращаясь мыслью сначала к Сибилле, он спрашивает: «Где ты?» — и отвечает:

В саду. Я вижу
990 Часть твоей тени близ карии.
Где-то мечут подковы. […]
[…]
Темная «Ванесса» с алой перевязью
Колесит на низком солнце, садится на песок
И выставляет напоказ чернильно-синие кончики крыльев, крапленных белым.

Хотя Шейд и откликается здесь на случайное стечение обстоятельств, он знает повседневный распорядок-паттерн своих летних вечеров и, по всей вероятности, уже был свидетелем появлений именно этой бабочки Vanessa atalanta, представительницы вида игривых бабочек, которые особенно энергичны в вечернее время и которые могут возвращаться на одно и то же

место, приближаясь к одним и тем же людям в одно и то же время на протяжении нескольких дней[14]. Другими словами, Шейд, будучи пристальным наблюдателем природы, вполне мог ожидать, что финал его поэмы будет именно таким, даже если он и проживает незапланированный настоящий момент: жизнь, которую он рассматривает так пристально, участвует в паттернах его искусства. Также он знает, что в его власти создать перекличку между не выраженным прямо, но подразумеваемым паттерном ярко-красной расцветки крыла свиристеля, которым поэма открывается, и «темной “Ванессой” с алой перевязью» (*англ.* crimson *band*), садящейся на «песок» *(sand)* — последнего из рифменных паттернов на *«ain»-«ane»* и их созвучий. «Колесящая на низком солнце» бабочка Vanessa также напоминает Шейду «выпорхнувшую с пируэтом нимфу» из телевизионной рекламы парфюмерии, которую показывали вечером рокового для Хэйзель дня, ибо с лепидоптерологической точки зрения «нимфой» является любой представитель подсемейства Nymphalinae вообще и рода Vanessa в частности. «Нимфа» из парфюмерной рекламы может показаться особенно ироничным отражением Хэйзель: видя ее, Шейд не может не

отпрянуть от телеэкрана — происходит это в тот же самый момент, когда ни разу не встречавший Хэйзель партнер не может не отшатнуться от *нее*. Бабочка Vanessa последней строки поэмы, однако, выглядит эмблемой, воздаянием отца дочери.

Когда в сумеречный час Сибилла оказывается «в саду» «близ карии», появление «темной» бабочки Vanessa венчает несколько серий паттернов, подразумевающих воспоминания о Хэйзель и надежду на новую встречу с ней: таковы кария в закатном солнечном свете и белые бабочки, которые «становятся бледно-лиловыми, когда / пролетают в ее тени, где как будто тихо покачивается / *призрак* качелей моей маленькой дочери»; таково Шейдово прямое обращение к Сибилле в Песни Второй «приди и дай поклоняться себе, приди и дай себя ласкать / моя темная, с алой перевязью, Vanessa, моя благословенная, / моя восхитительная atalanta!» и его признания — одно: «я люблю тебя, когда ты стоишь на траве, / вглядываясь в листву дерева» (насекомое и крохотную птицу), и другое: «а всего сильнее я люблю тебя, / когда задумчивым кивком ты приветствуешь ее *призрак*»; такова перекличка слов «peer» («вглядываться»), «tree» («дерево») и «ghost» («призрак») здесь с предыдущим опи-

санием Шейдом действий Хэйзель до того, как она перешагивает с берега в озеро: «*she peered* / *at ghostly trees*» («*она вгляделась* / *в призрачные деревья*»); и таков вывод, который Шейд делает на основании своего смехотворного приобщения к практикам Института Подготовки к Потустороннему:

> *Я понял, что́ надо игнорировать при моем обследовании*
>
> *Смертной бездны. И когда мы потеряли наше дитя,*
>
> *Я знал, что не будет ничего.*
>
> *[…]*
>
> *650 никакой призрак*
>
> *Не встанет грациозно, чтобы нас*
>
> *Приветствовать в темном саду, близ карии.*

В своем последнем упоминании карии и бабочки Vanessa Шейд доводит до логического заключения паттерн, который — после того, как он выражает свою новообретенную уверенность в паттернах и в том, что Хейзель «где-то жива», — может показаться чуть ли не противоречием фразе «никакой призрак / не встанет… нас при-

ветствовать». Хэйзель в полном соответствии со значением своего имени (*англ.* hazel, орешник) оказывается в центре дендрологического паттерна, включающего *карию* (shagbark hickory), *кедры* (cedars, чьи стволы освещают фары полицейского автомобиля за мгновения до того, как ее родители получают оповещение о ее гибели, и которые перекликаются с кедровым свиристелем из вступительных строк поэмы), *тис* («yew», им открывается вторая часть поэмы) и *сосну* («pine»), на чьей коре красуется покинутый цикадой экзоскелет, заставляющий Шейда провозгласить: «Лафонтен неправ: / Мандибула мертва, а песнь живет».

Есть все основания полагать, что финальный пролет бабочки Vanessa в непосредственной близости к тени находящейся около карии Сибиллы позволяет Шейду приблизиться настолько близко, насколько это может позволить текстура и «искусное сплетение частиц» поэмы, к эффекту присутствия Хэйзель здесь и сейчас рядом с собой и Сибиллой: такова бабочка Vanessa, чья алая перевязь перекликается со свиристелем, расстающимся с жизнью в начале поэмы, но «продолжающим жить и лететь в отраженном небе» по воле Шейдова воображения; таков пат-

терн птиц и насекомых, включающий в себя ассоциирование Хэйзель с пугливыми весенними бабочками-белянками («Toothwort White»)[15], или «гадкого лебеденка», который «так и не превращается в многоцветную лесную утку»[16]; таков паттерн деревьев, фантомов, призраков, ассоциирующихся с деревьями, и цикады, покидающей свой, прикипевший к сосновой коре, экзоскелет; таковы рифменные паттерны «band» («перевязь») и «sand» («песок»), описывающие финальное появление бабочки Vanessa, которое связывает начало поэмы с ее концом, и высказывание Шейдом метафизической уверенности, производной от его понимания жизни и искусства. Шейд упоминает, что хотел бы примерить на себя роль неведомых игроков, «играющих в игру миров, производящих пешки / в единорогов из кости слоновой и в фавнов из эбена». Можно сказать, что он производит Хэйзель из «гадкого лебеденка» в «многоцветную лесную утку», из неприметной весенней западновиргинийской белянки Toothwort White в напоминающую своей красотой Сибиллу бабочку-адмирала, из рябчика (*англ.* hazel grouse, рябчик ореховый) в фазана, «щеголя» «с полоской вокруг шеи».

Шейд, естественно, понимает, что его уверен-

ность и мастерство работы с паттернами сами по себе ничего не доказывают. Он понимает, что знание не придет на смену уверенности до той поры, когда смерть не сочинит последнюю стихотворную строку его жизни. Именно поэтому он упоминает свои детские встречи со смертью — припадки, которые он пережил в свои одиннадцать лет, лежа на полу и следя за «заводной игрушкой / жестяной тачкой, толкаемой жестяным мальчиком», — описывая случайные детали, окружающие его в момент завершения работы над поэмой, когда он после появления бабочки Vanessa видит, как

> *сквозь приливающую тень и отливающий свет*
>
> *Человек, не замечая бабочки —*
>
> *Садовник кого-то из соседей, – проходит,*
>
> *Толкая пустую тачку вверх по переулку.*

Оставляя свое собственное двустишие незавершенным, Шейд показывает, что, с одной стороны, завершения, развязки, финала не может быть *на протяжении* жизни и что, с другой стороны, поэма его жизни может тем не менее каким-то

образом вернуться к своему началу, подобно тому, как это происходит в рифменном паттерне. Кроме Шейда, никто не смог увидеть столько нереализованного потенциала в завершенном двустишии — но и ни один другой поэт двадцатого века не вел столь последовательную войну с поэтической завершенностью, ведь недаром Шейд настаивает, что паттерн как его жизни, так и его поэмы не может быть завершен без последней, неведомой, стихотворной строки смерти.

Примечания

1 См. ответ Рона Розенбаума Мо Коэну в сетевом журнале «Слэйт» («The Slate») от 7 июня 2010 <https://slate.com/human-interest/ 2010/07/free-pale-fire-the-next-big-nabokov-controversy.html>

2 См.: *Kernan A.* Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's *Pale Fire* (1982; статья опубликована в сборнике «Vladimir Nabokov: Modern Critical Views» (New York, Chelsea House, 1987) под редакцией Гарольда Блума). Вступительный образ поэмы Шейда поразительно близок к гораздо более развернутому образу из Главы пятой «Дара», где повествователь Федор Годунов-Чердынцев перефразирует вымышленного французского мыслителя Пьера Делаланда: «Я знаю, что смерть

сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм. Выйти как-нибудь нужно, “но я отказываюсь видеть в двери больше чем дыру да то, что сделали столяр и плотник” (Delalande, Discours sur les ombres, p. 45 et ante). Опять же: несчастная маршрутная мысль, с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути), есть глупая иллюзия: мы никуда не идем, мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» (*Набоков В.* Дар, 403).

3 См.: *Gurría-Quintana, Á.* Orhan Pamuk: The Art of Fiction. Interview No. 187 // Paris Review. Fall — Winter 2005. № 175. P. 139–140.

4 См.: *Atkins P.* Galileo's Finger: The Ten Great Ideas of Science (Oxford: Oxford University Press, 2003), 139.

5 См.: *Vendler H.* The Art of Shakespeare's Sonnets (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Havard University Press, 1997), 29, xvii, 12, 28, 31.

6 См.: *Johnson D.* A Field Guide to Nabokov's *Pale Fire*: Waxwings and the Red Admiral // «The Real Life

of Pierre Delalande: Studies in Russian Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin», в 2 т. Под редакцией David M. Bethea, Lazar Fleishman, and Alexander Ospovat (Stanford: Stanford University Press, 2007), 2: 652–673.

7 «Grimpen», «chtonic», «sempiternal», слова, за разъяснением значения которых Хэйзель обращается к родителям, идентифицируют литературное произведение, которое Шейд сбрасывает со счетов как «какие-то фальшивые новейшие стихи, названные / в курсе английской литературы документом / “анга́же и захватывающим”, — до того, что это значило, / никому не было дела». Полемический подтекст поэмы Шейда, адресованный Т. С. Элиоту, я раскрываю в моей книге о «Бледном огне». Представление об адресованном Элиоту полемическом подтексте набоковских произведений можно составить по раннему варианту автобиографии писателя «Убедительное доказательство» («Conclusive Evidence»), где в отсутствующей в «Других берегах» Главе одиннадцатой «First Poem» («Первое стихотворение») мы находим следующее признание: «Ибо мне [поэту-подростку] было невдомек, что за архипелагом лежал континент; что за стихом как таковым — будь он орифмованным

[*англ.* rime-bangled] или выбеленным, скованным или свободным, фальшиво-ясным или фальшиво-сумбурным (скрывающим банальность под своими *пепельными* [*англ.* ashen] темными местами — *отбросами* [*англ.* waste] какой-нибудь признанной религии) — существовала русская проза, которая широтой своего романтического охвата [*англ.* sweep] была обязана науке, а емкой точностью — поэзии» (курсив мой. — *Б. Б.*); см. также пародии на «Геронтион» и «Пепельную среду» в «Лолите» и насмешки над Элиотом в «Аде». Примечательно, что хотя Шейд и выделяет эти три редкие лексемы для своего косвенного, хотя и недвусмысленного, намека на Элиота, Шейдов собственный лексикон в «Бледном огне» оказывается более богатым, чем словарь «Четырех квартетов» Элиота. Из 1000 слов Шейда 369 оказываются разными при 287 разных из 1000 в «Четырех квартетах». При всей кажущейся обыденности поэмы Шейда и при всей внешней экзотичности и стилистической инновационности поэмы Элиота в лексике «Бледного огня» мы находим 7623 токена (т. е. словоформы) 2821 типов (т. е. разных слов), в то время как в «Четырех квартетах» 6732 токена 1937 типов.

8 См.: *Raine K.* The Collected Poems of Kathleen

Raine (Washington, D. C.: Counterpoint, 2001).

9 Набоков любил повторять своим студентам: “преображение… преображение вещь удивительная” (см. Nabokov's Butterflies. P. 472).

10 Впервые отмечено Дональдом Бартоном Джонсоном в его статье A Field Guide to Nabokov's *Pale Fire*.

11 См.: <https://www.allaboutbirds.org/guide/Wood_Duck/overview>

12

См.: *Nabokov V*. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. Под ред. Брайана Бойда (New York: Knopf, 1999), 248.

13 *Nabokov V*. Speak, Memory. P. 250.

14 Роберт Майкл Пайл, частная беседа с автором.

15 Более известна как West Virginia White (весенняя — или западновиргинийская — белянка Pieris virginiensis). Роли этой бабочки в романе посвящен раздел Главы 9 моей книги «“Бледный огонь” Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия» (с. 213–217).

16 Примечательны видовые наименования: латинское название западновиргинийской белянки Toothwort White имеет латинское наименование Pieris virginiensis, чей видовой эпитет

указывает на Виргинию, т. е. штат (штаты) США, названный в честь королевы Елизаветы I, известной как «Королева-Девственница» (*англ.* Virgin Queen). Хэйзель (как и Люсетта в «Аде») топится, поскольку считает, что ей суждено остаться *девственницей* (*англ.* virgin). Видовой эпитет «sponsa» в латинском наименовании лесной утки (известной также как каролинская утка, или каролинка) Aix sponsa значит «невеста».

Библиография

Набоков В. *Бледный огонь* / Пер. В. Набоковой. Ann Arbor: Ardis, 1983.

Набоков В. *Бледный огонь* / Пер. В. Набоковой. М.: АСТ: Corpus, 2022.

Набоков В. *Взгляни на арлекинов!* / Пер. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2023.

Набоков В. *Дар.* М.: АСТ: Corpus, 2022.

Набоков В. *Истинная жизнь Севастьяна Найта* / Пер. Г. Барабтарло. М.: АСТ: Corpus, 2022.

Набоков В. *Полное собрание рассказов.* М.: АСТ: Corpus, 2023.

Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997.

Набоков В. Собрание сочинений русского периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000.

Набоков В. Стихи. Предисловие В. Набоковой. Анн Арбор: Ардис, 1979.

Nabokov Vladimir. Ada or Ardor: A Family Chronicle (1969); исправленное издание: New York: Vintage, 1990.

Nabokov Vladimir. Conclusive Evidence. New York: Harper & Brothers, 1951.

Nabokov Vladimir. Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. Revised and Expanded Edition. Edited, annotated, and with an introductory essay by Simon Karlinsky. Berkeley: University of California Press, 2001.

Nabokov Vladimir. The Defense (1930). Translated by Michael Scammell with Vladimir Nabokovб 1964; New York, Vintage, 1990.

Nabokov Vladimir. Despair (1936). Translated by Vladimir Nabokov, 1966; New York: Vintage, 1989.

Nabokov Vladimir. Eugene Onegin. Translated with Commentary by Vladimir Nabokov. 4 vols. New York: Bollingen, 1964. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975.

Nabokov Vladimir. The Eye (1930). Translated by Dmitri Nabokov with Vladimir Nabokov, 1965; New York: Vintage, 1990.

Nabokov Vladimir. The Gift (1938). Translated by Michael Scammell with Vladimir Nabokov, 1963; New York: Vintage, 1991.

Nabokov Vladimir. Lectures on Literature. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1980.

Nabokov Vladimir. The Annotated *Lolita* (1955; 2-е изд. 1970). / Ed. by Alfred Appel, Jr. New York: Vintage, 1991.

Nabokov Vladimir. Look at the Harlequins! (1974). New York: Vintage, 1990.

Nabokov Vladimir. Mademoiselle O // Mesures. 1936. № 2. C. 147–172.

Nabokov Vladimir. Nabokov's Butterflies. New Translations from the Russian by Dmitri Nabokov. / Ed. and Annotated by Brian Boyd with Robert Michael Pyle. Boston: Beacon, 2000.

Nabokov Vladimir. The Nearctic Forms of *Lycaeides* Hüb. (Lycaenidae, Lepidoptera) // Psyche. 1943. № 50. P. 87–99.

Nabokov Vladimir. Nikolay Gogol. Norfolk, Conn.: New Directions, 1944.

Nabokov Vladimir. Novels 1955–1962: Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: *A Screenplay*. Corrected eds. Edited by Brian Boyd. New York: Library of America, 1996.

Nabokov Vladimir. Pale Fire. New York: Putnam's, 1962; исправленное издание: New York: Vintage, 1989.

Nabokov Vladimir. Poems and Problems. New York: McGraw-Hill, 1970.

Nabokov Vladimir. The Real Life of Sebastian Knight (1941). New York: Vintage, 1992.

Nabokov Vladimir. Selected Letters 1940–1977. Edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark

Layman, 1989.

Nabokov Vladimir. Speak, Memory: An Autobiography Revisited (1967). New York: Vintage, 1989.

Nabokov Vladimir. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. Introduction by Brian Boyd. With previously unpublished chapter. London: Everyman; New York: Knopf, 1999.

Nabokov Vladimir. The Stories of Vladimir Nabokov (1995). New York: Vintage, 1997.

Nabokov Vladimir. Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973.

Nabokov Vladimir. Transparent Things (1972). New York: Vintage, 1989.

Nabokov Vladimir. [Заметка без заглавия в колонке «Authors»] // Encounter. 1959. № 12. С. 96.

Nabokov Vladimir The Vane Sisters // Hudson Review. Winter 1958–1959. № 11. P. 491–503; Encounter. March 1959. № 12. P. 3–10.

Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. / Пер. с англ. Н. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999.

Бабиков А. Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019.

Бойд Б. «Ада» Набокова: Место сознания. / Пер. с англ. Г. Креймера. СПб.: Симпозиум, 2013.

Бойд Б. «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия. / Пер. С. Швабрина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.

Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы: Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001.

Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы: Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004.

Бойд Б. Набоков, Пушкин и Шекспир // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сборник докладов Международной научной конференции. СПб.: Пушкинский Дом, 1999.

Джонсон Д. Миры и антимиры Владимира Набокова / Пер. с англ. Т. Стрелковой. СПб.: Симпозиум, 2011.

Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. Под ред. Н. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Мейер П. Найдите, что спрятал матрос. «Бледный огонь» Владимира Набокова. / Пер. с англ. М. Маликовой. М.: Новое литературное обозрение,

2007.

Польская С. Смерть и бессмертие в русских рассказах Владимира Набокова. Ph.D. diss., University of Gothenburg, 1997.

Польская С. Стихотворение В. Набокова «Лилит»: Упражнение в двусмысленности. // *Jews and Slavs*. 1993. № 1. С. 188–197.

Поппер К. Логика и рост научного знания. Избр. работы. / Пер. с англ. Л. Блинникова, В. Брюшинкина, Э. Наппельбаум, А. Никифорова. М.: Прогресс, 1983.

Ackerley C. Pale Fire: Three Notes toward a Thetic Solution // Nabokov Studies. 1995. № 2. P. 87–103.

Adams R. M. Afterjoyce. New York: Oxford University Press, 1977.

Adams R. M. Fiction Chronicle // Hudson Review. 1962. № 15. P. 420–430.

Alexandrov V. Nabokov's Otherworld. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Alexandrov V., ed. The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York: Garland, 1995.

Alter R. Autobiography as Alchemy in *Pale Fire* // *Cycnos*. 1993. № 10. P. 135–141.

Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: University of California Press, 1975.

Amis M. «The Sublime and the Ridiculous: Nabokov's

Black Farces». // *Vladimir Nabokov: A Tribute*, edited by Peter Quennell, 73–87. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.

Andersen H. C. Eighty Fairy Tales. Translated by R. P. Keigwin. New York: Pantheon, 1976.

Bader J. Chrystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972.

Bálint Z., K. Johnson, and D. Benyamini. Neotropical «Blue» Butterflies. // Reports of the University of Wisconsin — Stevens Point Museum of Natural History. 1993–1997. № 43–54.

Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York: Peter Lang, 1993.

Barabtarlo G., and E. Shikhovtsev. Zembla in the League of Nations // The Nabokovian. 1987. № 19. P. 54–56.

Bolt T. Brian Boyd // Bomb. Spring 2000. № 71. P. 80–85 <www.bombsite.com / boyd / boyd.html>.

Booth W. The Company We Keep: An Ethics of Fiction. Berkeley: University of California Press, 1988.

Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961; rev. ed. 1983.

Boyd B. Nabokov and «Ada». Ph.D. diss., University of Toronto, 1979.

Boyd B. Nabokov's Ada: The Place of Consciousness. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Boyd B. Nabokov's Lepidoptera: A Review Article on Dieter E. Zimmer's «Nabokov's Lepidoptera» // Nabokov Studies. 1995. № 2. P. 290–299.

Boyd B. Nabokov's *Pale Fire*: The Magic of Artistic Discovery. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Boyd B. Nabokov's Philosophical World // Southern Review (Adelaide). 1981. № 14. P. 260–301.

Boyd B. Reflections on Narcissus // Nabokov Studies. 1998/99. № 5. P. 179–183.

Boyd B. Nabokov's Russian Years Revisited // For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky, edited by Michael S. Flier and Robert P. Hughes, 71–79. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

Boyd B. Shade and Shape in «Pale Fire» // Nabokov Studies. 1997. № 4. P. 173–224.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Boyd B. and K. Johnson. Nabokov, Scientist // Natural History. June 1999. P. 2–11.

Boyle R. An Absence of Wood Nymphs // *At the*

Top of Their Game. New York: Nick Lyons Books / Winchester Press, 1983.

Brown F. with D. Eff and B. Rotger. Colorado Butterflies. Proceedings of the Denver Museum of Natural History. 1954–1956. №. 3–7; repr. Denver: Denver Museum of Natural History, 1981.

Browning R. The Poems, Volume I. Edited by John Pettigrew with Thomas J. Collins. Harmondsworth: Penguin, 1981.

Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitsch, Postmodernism. Durham, NC: Duke University Press, 1987.

Calinescu M. Rereading. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993.

Carroll J. Evolution and Literary Theory. Columbia: University of Missouri Press, 1995.

Carroll L. The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. Edited by Martin Gardner. New York: Bramhall House, 1960.

Chown M. Anthing Goes // New Scientist. 1988. June 6. P. 26–30.

Clarendon E. H., Earl of. The History of the Rebellion and Civil Wars in England Begun in the Year 1641. 6 vols. Ed. by W. Dunn Macray. Oxford: Clarendon, 1888.

Couturier M. «Which is to Be Master» in *«Pale*

Fire» // Zembla (Nabokov Web Site), http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutpf.htm, April 1998.

Dante Alighieri. The Divine Comedy. 6 vols. Translated with commentary by Charles S. Singleton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976.

Derrida J. Of Grammatology (1967). English translation by Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Deutsch D. The Fabric of Reality. London: Allen Lane / Penguin Press, 1997.

de Vries G. Bleek vuur verbeeld: Vladimir Nabokovs *Pale Fire* // De Tweede Ronde (Summer 1991). P. 49–65.

de Vries G. Fanning the Poet's Fire: Some Remarks on Nabokov's *Pale Fire* // Russian Literature Triquarterly. 1991. № 24. P. 49–65.

de Vries G. Nabokov, Pushkin and Scott // Revue de littérature comparée. 1997. № 3. P. 307–322.

Dipple E. The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction. London: Routledge, 1988.

Dirig R. Nabokov's Blue Snowflakes // Natural History. 1988. № 97/5. P. 68–69.

Dirig R. Spring Sunbathers on the Forest Floor // Catskill Center News. Spring 1993. P. 9–11.

Doyle Sir Arthur Conan. The Annotated Sherklock

Holmes. Edited by William S. Baring-Gould. London: John Murray, 1968.

Edelstein M. Pale Fire: The Art of Consciousness // Rivers and Nicol, pp. 213–223.

Eliot T. S. Collected Poems 1909–1962. London: Faber and Faber, 1963.

Eliot T. S. The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Ogirinal Drafts including the Annotations of Ezra Pound. Edited by Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.

Ellis J. M. Theory // New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. by Alex Preminger and T. V. F. Brogan. P. 1282–1290. Princeton, NJ: Princeeton University Press, 1993.

Fazio A. Some Notes on the Variants in Nabokov's *Pale Fire*, Part I // The Nabokovian. Fall 2000. № 45. P. 41–48.

Fazio A. Some Notes on the Variants in Nabokov's *Pale Fire*, Part II // The Nabokovian. Spring 2001. № 46. P. 13–23.

Field A. Nabokov: His Life in Art. Boston: Little, Brown, 1967.

Flatman T. A Panegyrick to His Renowed Majestie, Charles the Second, King of Great Britain, etc. London: Henry Marsh, 1660.

Flatman T. Poems and Songs. London: Benjamin

Tooke, 1686.

Foster J. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Franclemont J. Remembering Nabokov // The Achievements of Vladimir Nabokov / Ed. by George Gibian and Stephen Jan Parker, 227–228. Ithaca, NY: Cornell Center for International Studies, 1984.

Gould S. J. No Science Without Fancy, No Art without Facts: The Lepidoptery of Vladimir Nabokov // Véra's Butterflies / Ed. by Sarah Funke. New York: Glenn Horowitz, 1999.

Grabes H. Nabokov and Shakespeare: The English Works // Alexandrov, The Garland Companion. P. 496–512.

Haack S. Evidence and Inquiry: Towards Reconstruction in Epistemology. Oxford: Blackwell, 1993.

Hardy T. Selected Poems / Ed. by Robert Mezey. New York, Penugin Books, 1998.

Higgins L. and N. Riley. A Field Companion to the Butterflies of Britain and Europe (1970). 5th ed. London: Harper Collins, 1993.

Hoyem A. On Nabokov's Poem «Pale Fire». San Francisco: Arion Press, 1997.

Hutchinson P. Games Authors Play. London:

Methuen, 1983.

Johnson D. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Johnson K. and S. Coates. Nabokov's Blues. Cambridge, Mass.: Zorland, 1999.

Johnson K., G. Warren Whitaker, and Zsolt Bálint. Nabokov as Lepidopterist: An Informed Appraisal // Nabokov Studies. 1996. № 3. P. 123–144.

Kermode F. Zemblances // New Statesman. 1962. November 9. P. 671–672. Reprinted in *Page,* 144–148.

Kernan A. The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society. Princeton, NJ: Princeton University Press. Глава 4 перепечатана под заголовком Reading Zemblan: The Audience Disappears in Nabokov's *Pale Fire* // Vladimir Nabokov: Modern Critical Views, ed. by Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, 101–125.

Klots A. B. A Field Guide to the Butterflies of North America, East of the Great Plains. Boston: Houghton Mifflin, 1951.

Lane F. The Letters of Franklin K. Lane, Personal and Political. Edited by Anne Wintermute Lane and Louise Herrick Wall. Boston: Houghton Mifflin, 1922.

Levin H. Shakespeare's Misanthrope // Shakespeare Survey. 1973. № 26. P. 89–94.

Livingston P. Literary Knowledge: Humanistic

Inquiry and the Philosophy of Science. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Lock C. Nabokov's Centenary: A V-Shaped Hereafter [обзорная рецензия на Brian Boyd, Nabokov's *Pale Fire*: The Magic of Artistic Discovery, Julian W. Connolly, ed., *Nabokov and His Fiction: New Perspectives,* Neil Cornwell, *Writers and Their Work: Vladimir Nabokov,* and Galya Diment, *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*], *Literary Research/ Recherche littéraire* 17 (2000), 96–104 <www.uwo.ca / modlang / aile / current / RevArticlesNabokov.htm>.

Lodge D. The Practice of Writing: Essays, Lectures, Reviews and a Diary. London: Secker and Warburg, 1996.

Long M. Marvel, Nabokov: Childhood and Arcardia. Oxford: Clarendon, 1984.

Lubin P. Kickshaws and Motley // *Triquarterly*. 1970. № 17. P. 187–208. Специальный выпуск журнала, посвященный Набокову; опубликован отдельным изданием как *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translation and Tributes,* edited by Alfred Appel, Jr. and Charles Newman. New York: Simon and Schuster, 1970.

Maddox L. Nabokov's Novels in English. London: Croom Helm, 1983.

Magee B. Confessions of a Philosopher. London:

Weidenfiled and Nicholson, 1997.

Mallarmé S. Collected Poems / Translated by Henry Weidenfield. Berkeley: University of California Press, 1994.

Malory T. Works. 2nd ed. Ed. by Eugène Vinaver. London: Oxford University Press, 1971.

McCarthy M. A Bolt from the Blue // New Republic June. 1962. № 17. P. 21–27. См. также: Nabokov: The Critical Heritage, ed. by Norman Page. London: Routledge and Kegan Paul, 1982. Расширенная версия: «Vladimir Nabokov's *Pale Fire*». // *Encounter,* April 1962, 71–82. См. также: *McCarthy M*. The Writing on the Wall and Other Literary Essays. London: Weidenfield and Nicholson, 1970; как предисловие к Vladimir Nabokov, *Pale Fire*. Harmondsworth: Penguin, 1991.

McHale B. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1987.

Meyer P. Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1988.

Meyer P., and J. Hoffman. Infinite Reflections in Nabokov's *Pale Fire*: The Danish Connection (Hans Andersen and Isak Dinesen) // Russian Literature. 1997. № 41. P. 197–222.

Morris J. Genius and Plausibility: Suspension of

Disbelief in *Pale Fire*. http://www.libraries.psu.edu/iasweb/morris[1].htm, January 1999.

Munz P. Philosophy and the Mirror of Rorty // Evolutionary Epistemology, Rationality, and the Sociology of Knowledge / Ed. by Gerard Radnitzky and W. Bartley III. P. 345–398. La Salle, Ill.: Open Court, 1987.

Nabokv-L, дискуссионный форум и электронный архив <https://thenabokovian.org/nabokv-l>. December 1997 — February 1998.

New York Times on the Web Forums: Books: Authors: Vladimir Nabokov. July 2000 <http://forums.nytimes.com>.

Nguyen T. Fictionality, Interpretation, and Despair in Nabokov's *Pale Fire* / English Honors Thesis, Stanford University, 2001 <www.stanford.edu/~miles>.

Ohi K. Narcissism and Queer Reading in *Pale Fire* // Nabokov Studies. 1998–1999. № 5. P. 153–178.

Page N., ed. Nabokov: The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Pavanello G. L'opera completa del Canova. Milan: Rizzoli, 1976.

Pope A. The Poems of Alexander Pope. Ed. by John Butt. London: Methuen, 1963.

Popper K. Alles Leben ist Problemlösung. Munich:

Piper, 1994.

Popper K. Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge (1963). 4th ed. London: Routledge, 1972.

Popper K. The Logic of Scientific Discovery (1934). English ed., 1959. 2nd ed. London: Routledge, 1968.

Popper K. The Myth of Framework: In Defence of Science and Rationality. Ed. by M. A. Notturno. London: Routledge, 1994.

Popper K. Objective Knowledge: An Evolutionary Approach (1972). Rev. ed. Oxford: Clarendon, 1979.

Popper K. The Open Society and Its Enemies. 2 vols. (1945). 5th ed. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Popper K. Postscript to the Logic of Scientific Discovery. Ed. by William W. Bartley III. 3 vols. London: Hutchinson, 1982–1983. (*Realism and the Aim of Science*, 1983; *The Open Universe: An Argument for Indeterminism*, 1982; *Quantum Theory and the Schism in Physics*, 1982.)

Popper K. Unended Quest: An Intellectual Autobiography (1974). Glasgow: Fontana / Collins, 1976.

Pyle R. The Audubon Society Field Guide to the Butterflies of North America. New York: Knopf, 1981.

Rabinowitz P. Truth in Fiction: A Reexamination of

Audiences // Critical Inquiry. 1977. № 4. P. 121–141. См. также: Narrative / Theory. / Ed. by David Richter. New York: Longman, 1996, 208–226.

Rampton D. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Rivers J. and C. Nicol, eds. Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life and Work. Austin: University of Texas Press, 1982.

Rorty R. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Rorty R. Introduction // *Pale Fire*. New York: Everyman/Knopf, 1992.

Rorty R. Objectivity, Relativism and Truth. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Rorty R. Truth and Progress: Philosophical Papers, Volume Three. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Rosenbaum R. Nabokov's Pale Ghost: A Scholar Retracts / New York Observer. 1999. April 26. P. 39 <www.observer.com/index.html>.

Rosenbaum R. The Novel of the Century: Nabokov's *Pale Fire* // New York Observer. 1999. 6 December. P. 31 <www.observer.com/index.html>.

Rowe W. Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Salinger J. D. Franny and Zooey. Boston: Little, Brown, 1961.

Salinger J. D. Nine Stories. Boston: Little, Brown, 1953.

Salinger J. D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction. Boston: Little, Brown, 1963.

Sartori M., ed. Les papillons de Nabokov. Lausanne: Musée cantonal de Zoologie, 1993.

Scott W. The Lady of the Lake / Ed. by William Keith Leask. London: Blackie & Son [без даты].

Shakespeare W. The Riverside Shakespeare / Ed. by G. Blakemore Evans et al. Boston: Houghton Mifflin, 1974.

Shrayer M. The World of Nabokov's Stories. Austin: University of Texas Press, 1998.

Stegner P. Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. New York: Dial, 1998.

Swift J. The Complete Poems / Ed. by Pat Rogers. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Swift J. A Tale of a Tub, To Which is Added the Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit (1704) / Ed. by A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith. 1920; 2nd ed., Oxford: Clarendon, 1958.

Tallis R. Enemies of Hope: A Critique of Contemporary

Pessimism. New York: St. Martin's Press, 1997.

Tallis R. Newton's Sleep: The Two Cultures and the Two Kingdoms. London: Macmillan, 1995.

Tammi P. Pale Fire // Alexandrov, *A Garland Companion,* 571–586.

Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.

Tanner T. City of Words: American Fiction 1950–1970. London: Jonathan Cape, 1971.

Tegmark M. Is «The Theory of Everything» Merely the Ultimate Ensemble Theory? // *Annals of Physics*. 1998. № 270. P. 1–51.

Toker L. Liberal Ironists and the «Gaudily Painted Savage»: On Richard Rorty's Reading of Vladimir Nabokov // Nabokov Studies. 1994. № 1. P. 195–206.

Voss M. How Not to Read Zemblan // The Nabokovian. 1990. № 25. P. 41–47.

Voss M. How Not to Read Zemblan — Again // The Nabokovian. 1991. № 26. P. 51–52.

Webster's New International Dictionary of the English Langauge. 2nd edition, unabridged. Springfield: G. and C. Mirriam, 1958.

Wilde O. The Picture of Dorian Gray (1890) / Ed. by Isobel Murray. Oxford: Oxford University Press,

1974.

Williams C. Web of Sense: *Pale Fire* in the Nabokov Canon // Critique. 1963. № 6. P. 29–45.

Wilson E. The Shores of Light: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1952.

Winsor K. Forever Amber (1944). London, MacDonald, 1969.

Wood M. The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. London: Chatto and Windus, 1994.

Zimmer D. A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths. Hamburg [частная публикация], 2001.

Zunshine L. «Pale Spectres, Gaping Tombs, and Purple Fires»: Alexander Pope's *The Rape of the Lock* and Vladimir Nabokov's *Pale Fire*. Текст доклада, представленный на конференции Cornell Nabokov Festival, 11 сентября, 1998. // См. Nabokov and the Scriblerians // Nabokov at Cornell: Proceedings of the Cornell Nabokov Centenary Conference / Ed. by Gavriel Shapiro. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2000. P. 161–170.