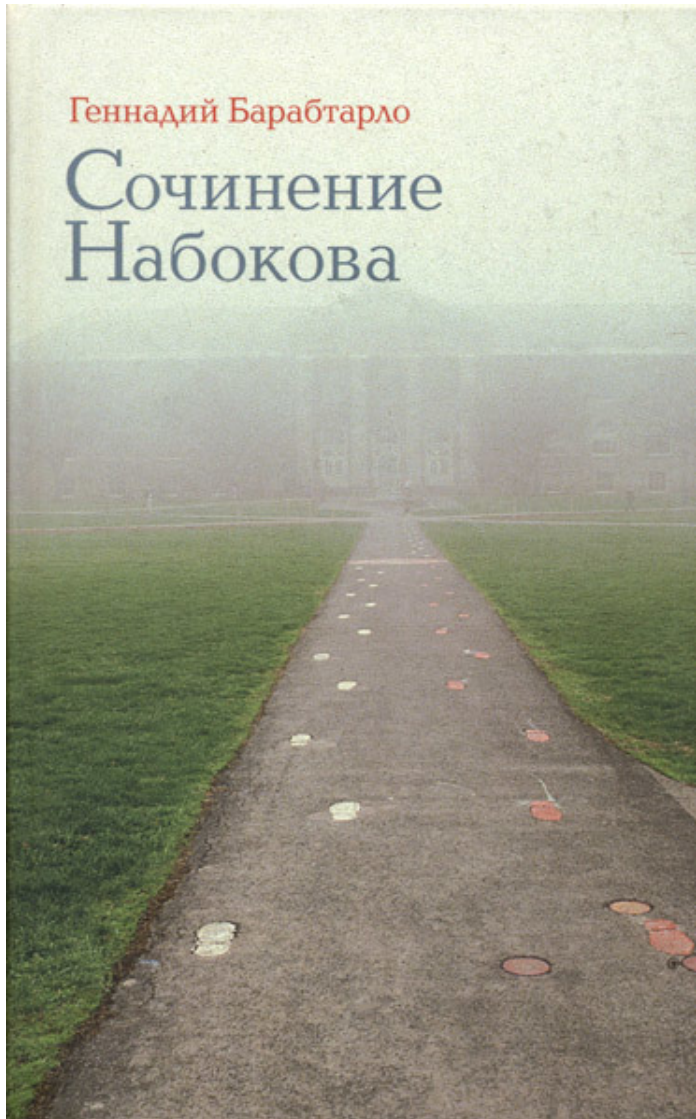


Геннадий Барабтарло

Сочинение Набокова



Геннадий Барабтарло

Сочинение Набокова

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=55282939

Г. А. Барабтарло. Сочинение Набокова: Издательство Ивана Лимбаха;

2011

ISBN 978-5-89059-160-9

Аннотация

В книге профессора Геннадия Барабтарло, лучшего переводчика сочинений В. В. Набокова на русский язык, ставится задача описания их в совокупности – как главы одного целого, исследуются не только «оснащение словесной выразительности», но и «сила испытующей мысли» этих произведений. В добросовестном стремлении раскрыть метафизическое и нравственное содержание творчества, теорию искусства и философию выдающегося русского писателя XX века Г. А. Барабтарло не знает равных. По словам Омри Ронена, ни одно аннотированное издание Набокова не может обойтись сегодня без обширных ссылок на труды этого филолога. Текст печатается с сохранением особенностей правописания автора. На обложке и на вклейке фотографии работы Г. А. Барабтарло. На обложке: Корнельский университет в городке Итака, на севере штата Нью-Йорк, над озером Каюга. В едва различимом из-за тумана здании, куда ведут загадочные следы, был кабинет профессора Набокова,

и там же, в большой аудитории, он в 1950-е годы читал студентам курсы по европейской и русской литературе.

Содержание

Recognoti	6
Предисловие	8
Основные положения	12
Глава первая. Смерть мила	19
Тайна смерти	19
1	21
2	23
3	27
4	33
5	38
6	41
Ужас и благодать	43
1	43
2	49
3	53
Завтрашние облака	60
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Геннадий Барабтарло

Сочинение Набокова

Издательство Ивана Лимбаха

* * *

Посвящается моей жене

Recognoti

В русских научных изданиях не утвердился, кажется, добрый обычай западных помещать перед входом, на отдельном листе римской пагинации, выражения признательности лицам, которым автор обязан благодарностью за помощь; для этого отдела даже нет подходящего русского наименования. В этой книге – на выходе из которой тоже оказывается нечто вроде благодарственного спича, по непредумышленному, но симпатичному фигурному повороту композиции, – я хочу выделить из более длинного перечня особое место для тех, кому я особенно признателен за разного рода участие в ее сочинении и издании: Ирину Кравцову, читателя редких достоинств и терпеливого редактора, деликатные замечания которой оказывались столь верны и тонки, что я, как правило, должен был с ними соглашаться (мой прежний опыт сношений с редакторами приучил меня следовать скорее противоположному правилу); Ольгу Абрамович, в высшей степени корректного корректора с цепким вооруженным глазом ювелира, которая поняла, что мое отношение к препинательным свойствам русских запятых не блажь (и оттого их в этой книге гораздо меньше, чем положено школьными предписаниями); превосходного художника Николая Теплова, сделавшего из моей старой фотографии лужайки перед зданием Корнельского университета такой заманчи-

вый, англо-сказочный подъезд к книге; Григория Дашевского, идеального собеседника в том роде письменного обмена мыслями, который теперь принято называть «интервью», рекомендовавшего книгу этому первоклассному, элегантно-му издательству; Андрея Бабикова, за его важные советы касательно «Трагедии господина Морна» и «Лауры и ее оригинала»; Анну Музу, за ее консультации относительно кинематографических источников одного трудного места в самом начале «Лауры»; Дмитрия Набокова, позволившего напечатать несколько отрывков из писем своего отца и перевод одного стихотворения; Никки Смит, многоопытного литературного агента, незаурядные деловые качества которой позволили мне издать по-русски несколько книг Набокова со своими эссе, превратившимися после известной обработки в несколько глав этой книги; и мою жену Аллу, не только за множество ее конкретных советов, но и за самое предприятие: я не был уверен, что издание книги стоит усилий, она же уверяла меня в том. Эта ее вера, движимая любовью, и моя надежда, что она оказалась права, а я неправ, сообщают посвящению особенный смысл.

Геннадий Барабтарло
2 (15) февраля 2011 г.
Колумбия, Миссури

Предисловие

Искусство Набокова в обоих своих руслах, русском и английском, есть искусство восходящее, т. е. набирающее силу по мере продвижения и устремленное к некоей цели выше себя. Множество скрытых его сторон остаются сокрытыми, причем иные так умело, что даже бывалые читатели проходят мимо, не заметив ничего для себя примечательного, несмотря на быстро растущую пирамиду пособий и путеводителей.

Важнейшим из числа основательных, и одновременно труднейшим для истолкования, является вопрос о соотношении технологии Набокова и его телеологии, иными словами, об отношении его художественного опыта к той побуждающей силе, которая двигала его пишущей рукой. Конечно, сила эта сложена из разных составляющих, но среди них была одна, которая своим происхождением сродни первоначальной силе, приводящей в движение все, от вне-человеческих миров до человеческих желаний и волений, в том числе желания придумывать разные способы описывать тварный мир в его разновидностях – зримых, но и незримых, умопостигаемых, но и немислимых, всегда требующих художественного и сердечного усилия для своего добывания, обретения и усвоения. Эта сила есть сила притяжения и устремления, величина векторная, направленная прямо от сердца

человека к своему Источнику, по пути освещающая разные интересные вещи, попадающие в поле зрения художника. У Набокова таких вещей буквально видимо-невидимо.

Здесь исследуется именно эта притягательная сила и способы ее приложения в разных произведениях Набокова в продолжение всей его жизни.

Направление, ход, физическое и психическое содержание жизни были очевидными предметами его художественных исследований. Неочевидной, но, быть может, главной их движущей силой – помимо острейшего удовольствия от самого дела *сочинения*, каковое испытывает писатель ничтожный равно и гениальный, – было разглядеть в схождениях и расхождениях судеб и событий тайный ход земного бытия, наблюдать постоянный ток сознания и переменный времени, и в их рисунке угадать доступный воображению смысл *все-го*: конечного пункта назначения и того невообразимого и невыразимого, что не может быть ни предметом знания, ни изучения, но одной только веры.

Через три месяца после выхода первого своего романа Набоков пишет жене, какая у него «чудесная счастливая, „своя“ религия». Эта книга, если рассматривать ее план с большого удаления, есть попытка объяснить это притягательное местоимение, взятое им в кавычки.

На первый взгляд кажется, что книга пестра и имеет разное в предмете. Есть книги, где главы нанизаны на явную путеводную нить. Эта устроена иначе, но мне затруднитель-

но было бы сжато объяснить принцип ее устройства. Я хотел бы лишь заметить, что «память смертная» безмолвно говорила Набокову, может быть, не меньше, чем красноречивая житейская; что предварительная глава служит как бы магистралом венка сонетов;¹ что название книги можно понимать тройко; наконец, что название моей старой книги на сходные темы, «Сверкающий обруч», подошло бы и к этой, ибо оно – циркуль, одной своей ножкой закрепленный в самом конце седьмой главы воспоминаний Набокова, другой же указующий на самый-самый конец главы тридцать третьей другого, гораздо более раннего автобиографического сочинения, где в виду иного берега сверкающий обруч странного на первый взгляд сравнения ровно вращается под действием конечной и начальной силы.

На Благовещение, когда вдоль троттуаров Просвирнина переулка быстро текли ручейки, один пятилетний мальчик, бывало, предавался известной всем, немного тревожащей, по времени года, забаве: подбирал спичку и бросал ее в поток где-нибудь у верховья, возле пекарни, и потом шагал вдоль панели, то шибко, то останавливаясь, когда спичку задерживало какое-нибудь препятствие или порожек – комок серебряной бумажки на палочке от эскимо, размокший папиросный окурок или другая спичка, прочно застрявшая, – и ино-

¹ Основные теоретические наблюдения из разных глав приведены здесь в виде дословного автореферата.

гда, подталкиваемая быстринной теченья, она сама освобождася и, покрутившись, неслась дальше, теперь уже кормой вперед; но иногда приходилось наклоняться и вызволять ее, или снимать с мели и переносить опять на стрежь, где отраженная синева, в струящихся складках, была ярче и гуще водянистой краски небесного подлинника. Не однажды он снимал ее с водного пути перед самой решеткой сточного колодца, пересаживал на быстрое место ниже по течению и провозжал до поворота, и тогда, выйдя в неведомо куда стремившуюся речку на Стрелецком, она набирала вдруг скорость.

И вот вместо обруча, погоняемого палочкой, вместо палочки, прикрепленной к обручу с кисейным мешком, вместо путеводной нити, – у меня здесь эта путе-водная спичка, ныряющая, верткая, но неизменно влекомая из главы в главу (не минуя и приложений), через пороги, к крутому повороту, за которым она скрывается из глаз остановившегося на углу кормчего.

Основные положения

Изследования книг Набокова требуют особенного умения ориентироваться на местности. У Набокова указательные знаки могут иметь вид безмолвных стрелок, вроде тех, что встречались на стенах и воротах старых московских домов, – полустертые меловые следы преследования казаков разбойниками. Направление указано (откуда и куда ветер дует), но человеку постороннему неизвестно, что, собственно, искать, неизвестна ценность искомого, неизвестен и самый смысл поисков. Раньше или позже, в зависимости от личного дарования и сноровки такого следопыта-перечитывателя, он, оглянувшись, непременно заметит ненавязчивое повторение характерных черт, картин и положений, образующих – если разглядывать сцену действия с возвышенно-удаленной точки – правильный переплет тематических линий. И вот как раз этот осмысленный, сложный, и в высшей степени функциональный узор (тут разумеются его художественные, а сверх того и метафизические изводы и возможности) и есть, на наш взгляд, главная, от всех других писателей отличная, особенность произведений Набокова.

Шифр можно разгадать только если его элементы повторяются. Периодическое повторение элементов какой-нибудь темы у Набокова не только указывает, негромко, но настойчиво, в сторону невидимого создателя романа за физически-

ми пределами книги, но служит иногда средством определения условий времени и пространства в этом романе и измерения или изчисления их функций.

Все это интеллигентный читатель может быть и знает, но, положив руку на сердце, в это не верит, и продолжает считать Набокова писателем лощено-поверхностным. Между тем он принадлежит к числу самых глубоких и оригинальных писателей, хоть это покажется разнузданным парадоксом тем, кто по верхоглядству не замечает и не понимает системы его искусства. Но специально обученный его читатель может достичь – затратив немалые, но доставляющие большое удовольствие усилия, – той возвышенной обзорной точки, с которой романы Набокова, знаменитые изящной крепостью постройки, словно бы сливаются в одну огромную композицию, в которой соединительные линии тем сначала тянутся между соседними сочинениями, затем перебрасываются на целые группы книг, и наконец можно уже разглядывать весь комплекс художественных трудов Набокова на двух языках на одном просторном поле, поделенном на доли, но орошаемом одной и той же системой главных тем.

Хорошо устроенный роман прежде всего *самоучитель* условий существования. Словесное искусство в самых тонких своих формах доставляет наивернейшее средство возвратиться безвозвратно прошедшее, но оно же безжалостно протирает мнемоническую мембрану памяти, потому что извлеченное «художественным» образом прошлое размывает

первоначальный оттиск тем более, чем ярче и свежее был контактный отпечаток, вынутый из барабана с проявителем, словно бы этот образ, так долго хранившийся в памяти, вылинял от прижатия к нему гигроскопической губки при художественной обработке. Здесь мы имеем одно из тех благородных противоречий, которые щекочат, но и оттачивают чувство сверхпостигаемого: наилучший способ сохранить прошлое уничтожает его этим самым способом. Воображение осуществляет прошедшие события в «настоящем» и усиливается предзреть «будущее» даже до самого его предела. Это все воображаемая действительность, вроде трех квадратов, нарисованных на каждой стороне пифагорейского треугольника с целью доказать известное решение квадратного уравнения. Память – универсальный инструмент художественной деятельности человека, потому что не только воспоминание, но и воображение и даже попытки предвидения суть воспоминательные акты (эта мысль находится в самой сердцевине философии «Пнина»).

Если долго перебирать в уме идею о временности всего на свете, то это может привести к тому, что одна стена зеркальной ловушки времени сделается на какое-то время довольно прозрачной, так что какой-нибудь Ц., или Трощейкин, или Круг, или Пнин, или Вин, или N. может на мгновение уловить некий образ, или фигуру, вечности – такую невыразимую и невообразимую для заключенных в книге, столь очевидную для зрителей.

Эти мимолетные откровения, от которых слегка развеваются волосы, могут казаться генеральными репетициями перед окончательным *metabasis eis allo genos*, переходом в совершенно иной план и род бытия. Этот-то переход и разыгрывают неумирающие вымышленные лица перед притихшими зрителями из числа смертных.

С изобретательным, изощренным, искусным упорством Набоков всю жизнь искал форму почти математического выражения, допустившего бы некое взаимное сообщение мира вымышленного и мира нашего, испытывал способы позволить обитателям его фантазий не то чтобы догадаться о существовании нашего мироздания – это невозможно без потери разсудка, – но почувствовать «утончение перегородки», если воспользоваться древним кельтским метафизическим понятием. Можно поэтому сказать, что книги Набокова суть сложные эксперименты, поставленные в надежде открыть, путем чрезвычайной, никогда прежде не удававшейся экстраполяции, последнюю истину не только о здешнем мире, но и о нездешнем.

Набоков сочиняет ради острого удовольствия поставить опыт, в котором испытываемое мировоззрение резко отличалось бы от его собственного, чтобы мир виделся глазами то нимфомана, то мужеложца, то кровосмесивца, которых объединяет самоисключительность, доводящая до исключения всех прочих людей, до жестокости. Жестокость есть смертный грех в трагедиях Набокова. Поэтому ни один серьезный

читатель не должен забывать о том, что даже в тех его книгах, где изображенный мир явно изуродован пристрастным или извращенным изложением от первого лица, настоящий автор этого изображения посылает в этот мир лучи тепла и сострадания через агентства своих невидимок, и лучи эти, незримые для действующих лиц, отражаются от поверхности романа и достигают читателя, возседающего над местом действия.

Все романы Набокова – трагедии в том ограниченном смысле, что смерть, как их сказуемое, витает в них во всех временах, от давно прошедшего до будущего – в прошедшем повествовательном, разумеется. В каждой из этих трагедий, начиная с «Защиты Лужина» и во всех последующих (за двумя, может быть, исключениями), Набоков водяным знаком помещает и варьирует почти без развития тему неощутимого, но деятельного участия душ персонажей, умерших в пределах повествования, в судьбах еще действующих в нем лиц, с которыми их при жизни связывали отношения кровные или сердечные. Однажды подержав книгу Набокова на просвет и увидев контур этой темы, потом уже не можешь не проверять ее наличия и в прочих и не отмечать переходящих характерных признаков. Это какой-то странный, односторонний спиритизм, действие которого совершенно неощутимо для тех, на кого оно направлено, и может быть распознано только наблюдателем *извне*, и то по обретении известного навыка. Часто читателю подается факт

смерти такого духовода как бы невзначай, косвенно, особенно если она случилась в плюсквамперфектум, но ее-то, может быть, и должно держать в уме для понимания не только высшего сюжета, но и высшего замысла романа.

В известном смысле можно утверждать, что большинство произведений Набокова подчиняется закону сего двоякого символа: мобиле и аттракция, движение и влечение, любовь к локомотивам, аэропланам и звездолетам, или – дальше, глубже, и вернее – любовь, подвигающая всё и на этом свете, с его самомалейшими подвижными частностями материи, человеческими скитаниями, движениями души и подвигами духа, – и на том свете, куда, как писал Набоков в своем довольно «Убедительном доказательстве», из самого сердца созерцателя протягиваются лучи дальнего следования к «иным светилам».

Набоков пытался выразить эту любовь в такой триаде:

зоркая до жадности, впитывающая образы любовь к тварному миру, во всех его макро- и микро-формах, к большим вещам и малым, незамеченным и невыраженным прежде, но просящимся быть описанными заново и точно;

любовь «первого лица единственного числа» ко второму и к третьему (тут вся стратегия «Других берегов»), и перенесение этой любви на других, главным образом посредством

ненавязчивого сострадания и мягкосердечия;

таинственная любовь к незримому и непостижному, опирающаяся на невыразимую, но и непреодолимую веру в основополагающую божественность мира, или миров – того, что вокруг нас, того, что внутри нас, и того, что вне нас, т. е. мира открытого чувствам, мира души и мира иного.

Можно, однако, сказать с уверенностью, основанной на обозрении его писаний *in toto*, что в мире его искусства пространство, время и вещество не то чтобы определялись (ибо определения полагают предел), и не то чтобы понимались (ибо эти понятия превосходят понимание) как, соответственно, бесконечность, вечность и бессмертие, но *даны* нам как таковые, и вот этим-то трем данным, их согласному и соразмерному союзу Набоков посвятил свое искусство (если вычесть отсюда частные слабости). Он часто описывает случаи семантических противоположностей этих данных в разновидностях человеческого убожества и ничтожества в условиях земной жизни – но иногда подводит читателя к мысли о неодолимом притяжении, которое это троичное начало имеет для смертного.

Глава первая. Смерть мила

Тайна смерти

*...Inclusas animas superumque ad lumen ituras
Lustrabat...²*

Периодическое повторение элементов какой-нибудь темы у Набокова не только указывает, негромко но настойчиво, в сторону невидимого создателя романа за физическими пределами книги, но служит иногда средством определения условий времени и пространства в этом романе и измерения или изчисления их функций. Среди русских произведений Набокова «Приглашение на казнь» являет один из лучших тому примеров. И физические, и метафизические условия этой книги открываются яснее всего при изучении связанного узора ее тематических линий; даже самый сюжет ее приводится в движение возвратным действием повторяющихся сигнальных положений, многие из которых взаимосцеплены, словно они сидят на одном коленчатом валу. Весьма часто звенья отдельно взятой тематической серии имеют обратную силу, так как каждое последующее звено отсыла-

² Эпиграф: «...Созерцал заключенные души, в направлении к горнему Свету / бредущие...» – *Энеида*, Песнь Шестая, 680–681. Перевод мой.

ет к предыдущему, устанавливая таким образом самый факт их взаимного сочленения, факт очень важный не только для верного понимания всей сложности композиции романа и его внутреннего устройства, но и для понимания его существенного основания и возможно даже назначения. Нечего и говорить, что читающий Набокова в одном направлении только, слева направо, замечает и понимает в нем не больше, чем случайный посетитель Ватикана, ненавыкшим взором пробегающий «Афинскую школу» по пологой линии от Александра до Зороастра и быстро переходящий к следующей картине (чтобы не отстать от своих). Настоящую книгу нельзя прочесть, говорил Набоков своим корнельским студентам, но только перечитывать. Это значит, что чтение серьезного романа – нового и сложного литературного рода – должно быть вместе поступательно и реверсивно, и именно это попятное движение, приводящее читателя *в конце концов* к началу книги и нудящее читать сызнова, и создает замкнутые композиционные кривые разной формы в разных романах, – те самые эллипсоидные композиции, которыми знаменит Набоков среди знатоков этого рода высшей механики.

Движение такой сложной системы требует особенного композиционно-сюжетного двигателя и особенных художественных приспособлений, которые Набоков изобретал, патентовал и усердно совершенствовал от книги к книге.

Цинциннат Ц., единственное лицо в романе, приговорен к отсечению головы за то, что оказался живым среди подвижных манекенов с отъемными и взаимозаменяемыми головами. В начале книги его приводят в крепость, где он единственный пока узник; в конце его увозят оттуда, чтобы казнить на плахе. Стражники и палач подвергают его дух чудовищно изобретательным пыткам, затем чтобы казнь могла совершиться в предусмотренной законом и обычаем гармонической обстановке гражданского сотрудничества на эшафоте, венчающей торжественное народное празднество. Роман открывается смертным приговором, который приводится в исполнение, или лучше сказать, в движение, на предпоследней его странице. Цинциннат не знает, какая страница окажется последней, и это страшное и вместе блаженное неведение осложняется некими там и сям вспыхивающими блеснами надежды, которые его мучители искусно закидывают вместо наживы, а потом выдергивают, как скоро убедятся, что Цинциннат за нее ухватился. Роковой день между тем приближается, неведомый как и прежде и оттого с каждым днем все более устрашающий. Едва открыв книгу, уже во втором ее абзаце, узнаем, что «подбираемся к концу... несколько минут скорого, уже под-гору, чтения – и... ужасно!» Начинаящий читатель пробует большим пальцем

обрез «правой, еще непочатой части развернутого романа», зная о том, что ждет его в конце, столь же мало, как и Цинциннат, — и, может быть, еще того меньше, когда он книгу в первый раз закроет. Но при следующих чтениях он выучится видеть в темноте, замечать некие флуоресцирующие знаки и точки, выучится считать их и соединять, и потом, достигнув, наконец, высоты, нужной для обзора всего пространства романа, увидит его тематические линии, передвоившие книгу сплошь, и чем выше читатель поместит свою передвижную обсерваторию, тем дальше откроется ему местность и тем больше сцепленных подробностей он заметит. В любой точке романа его перечитыватель уже знает, что должно случиться дальше, и оттого может разорвать или даже повернуть вспять обманчивую цепную реакцию причин и следствий, в которую безвозвратно закован Цинциннат. Вместо этого опытный читатель может заняться исследованием этиологии высшего порядка, того порядка, в котором обычные с виду предметы и события оказываются метинами, привлекающими внимание к той или другой подробности основного чертежа книги, а значит, и к ее конструктору, присутствие которого в хорошо устроенном мире этой книги незримо, но непременно сказывается везде и во всем.

Одной из таких метин в «Приглашении на казнь» является карандаш, своего рода часовая стрелка романа, указывающая на его конец; другой — паук, диэта которого таинственно, но несомненно связана с мучительными испытани-

ями Цинцинната. Оба эти следа скрещиваются в последний день, когда, перед самым приглашением на казнь, Цинциннат замечает, что его карандаш сократился до огрызка, который уже трудно держать и которым он зачеркивает одно важное слово, последнее в жизни слово, им записанное; последнее же роскошное яство паука, красавица-ночница, не дается ему в лапки и позднее эмблематическим жестом показывает внимательному читателю путь, или способ, каким Цинциннат покидает книгу: через окно, прорубленное в ее метафизической тверди.

2

Карандаш Цинцинната – гораздо более надежный хронометр, чем явно продажные крепостные куранты. Цинциннат проводит в крепости девятнадцать дней, по главе на день, причем каждая глава начинает новый день, кроме последнего, занимающего главы девятнадцатую и двадцатую. В начале книги карандаш «изумительно очинен... длинный как жизнь любого человека, кроме Цинцинната». На самом деле, он в точности соизмерим с длиной остатка жизни Цинцинната в романе, иными словами, с длиной самого романа.

Среди множества разноязыких литературных сочинений о казни посредством декапитации нет, вероятно, ни одного, где очевидный и плоский каламбур (глава) приходился бы так кстати, как в «Приглашении на казнь». Последние

дни Цинцинната буквально сочтены – изчислены по номерам глав, по одному дню *per capita libri*, и срок его заключения в романе кончается тогда, когда в последней главе он кладет свою на плаху. Таким образом, книга и ее герой в некотором смысле «обезглавлены» одновременно и взаимосвязанно.³ Карандаш тут как бы шест для замера глубины времени, длина которого уменьшается прямо пропорционально убывающему числу оставшихся неперевернутыми страниц. Всякий раз, что карандаш бывает заново очинен для обреченного узника, он, понятно, делается короче – и одновременно, и в той же самой доле, сокращается жизнь пишущего. Выражение «коротать дни» получает здесь новый и жуткий смысл.

В начале восьмой главы Цинциннат наблюдает, как Родион чинит для него карандаш: «Нынче восьмой день (писал Цинциннат карандашом, укоротившимся более чем на треть)» – ровно на две пятых в то утро. В предпоследней же главе, как раз перед тем, как оглашается приглашение к отсечению головы, Цинциннат поспешно набрасывает розсыпь самых своих дальнозорких мыслей и тут вдруг обнаруживает, что у него вышла бумага. Он находит еще один, самый по-

³ В «Пнине», в конце шестой главы, которой собственно заканчивается поступательное повествование, читатель в последний раз видит героя, который, узнав, что отрешен от места в университете, в великом разстройстве и смятении пишет письмо Гагену, своему «другу» и заведующему кафедрой. Оно начинается характерной опиской: «Позвольте мне рекапути... [зачеркнуто] рекапитулировать...», добавляющей еще и щепоть немецкой темы в этот каламбур.

следний, чистый лист и сверху пишет слово, которое тотчас вымарывает, потому что оно кажется невыносимо неточным. И он зачеркивает это слово («смерть»)⁴ своим сделавшимся теперь «карликовым» карандашом, который уже трудно держать и совсем невозможно заточить.

На мыслимом продолжении карандашной подсобной метафоры встречается любопытная мысль, что очинка никогда не сводит карандаш на нет – всегда остается черешок. Тут вспоминается родословие карандаша, забытого в ящике стола гостиничного номера в предпоследнем романе Набокова «Сквозняк из прошлого»,⁵ а также «глубокомысленная» машинка для очинки карандашей в «Пнине», издающая при

⁴ Ср. важную фразу в раннем рассказе «Рождество», в котором *ослепленный* своим горем герой не замечает тайного смысла происходящего: «...Смерть, тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение».

⁵ Мне уже случалось писать, что В. Е. Набокова – и лучше ее никто таких вещей не знал – считала, что этой строчкой из раннего стихотворения Набокова следует называть по-русски его *Transparent Things*, а не теми неловкими способами, которыми его простодушно передают даже старательные переводчики. Трудность здесь многоярусная, оттого что в этой книге не только предметы прозрачны для повествователей, но и сами эти духи – тоже *things* в полушутливом английском хождении этого слова – прозрачны для взора героя (и читателей). Здесь перелив смысла в обоих направлениях, что почти никогда не поддается обычному переводу. Фраза взята из стихотворения 1930 года «Будущему читателю». Вот последняя строфа из него, где можно видеть те же атрибуты потустороннего дупования, что и в одном месте «Дара»: окно, ветерок, быстрый хлад призрачного присутствия. Последние слова пародируют последнее слово Сильвио из «Выстрела»: Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен. К тебе на грудь я прянул через мрак. Вот холодок ты чувствуешь. Сквозняк Из прошлого... Прощай же. Я доволен. (СТ, 230).

работе аппетитное хрумканье, которое внезапно обрывается какою-то неземной вращающейся пустотой, что, напоминает повествователь, «и всех нас ожидает»; и уместно будет вспомнить известные слова Набокова о том, что на его карандашах ластики стираются скорее, чем стачиваются грифели.

Наблюдательный перчитыватель находит то, что изобретательный автор искусно спрятал. Но Цинциннат, его творенье, обнаружить этого не может, да и не должен, потому что, открой он такой простой способ отмечать приближение надвигающегося финала, он должен был бы перестать пользоваться своим карандашом, тем самым тотчас прервав повествование, существенная часть которого написана этим именно инструментом.⁶ Таким образом, карандаш в романе слу-

⁶ Прежде было в моде стачивать эту несложную мысль до полного исчезновения всякого смысла, предлагая считать Цинцинната, «неудавшегося писателя», автором всего романа. Первым эту нелепость предложил Андрей Фильд в своей первой книге о Набокове 1967 года, после чего она стала пользоваться успехом у американских аспирантов одного поколения, но потом заглохла, уступив место гораздо более скандальным предположениям. Мысль эта (мол, поведение героев Набокова объясняется их положением посредственного, неудавшегося художника *с претензией*) столь же соблазнительна, сколько и неглубока, и ее надо сторониться именно оттого, что Набоков иногда на нее как бы наводит критика (особенно из числа неудавшихся художников с претензией). В «Лолите» есть курьезный этому пример, когда Гумберт уверяет несчастную, возмущенную Шарлотту, обнаружившую его откровенные записи, что это «всего лишь наброски для романа», и хотя *внутри романа* это звучит очень неловким оправданием, на взгляд извне это ведь чистая правда (даже если не знать, что с этих именно набросков

жит одновременно хронометром, по которому читатель может верить местное время, и в некотором фигуральном смысле средством самого существования книги, необходимое расходование которого приближает неизбежный ее конец.

3

Обратимся теперь к пауку – другой ловко вставленной и часто повторяющейся подсказке, но тоже не Цинциннату, а читателю, сидящему на дозорной каланче с подзорной трубой, за пределами Цинциннатова мирка. Всякий раз, что паук получает какую-нибудь снедь из рук Родиона, повествование еще на один заметный шаг приближается к окончательному обезглавливанию, ибо каждая такая кормежка отмечает новую пытку напрасной надеждой. Другими словами, имеется настоящая, волшебнo-сказочная связь между ежедневной процедурой кормления камерного мизгиря и рационом страданий, отпущенных в этот день Цинциннату, – за сладкой приманкой неизменно следует едкий обман. Этот «официальный друг заключенных», которого Цинциннат находит в своей камере в начале столь быстро подбирающегося к концу повествования – не просто «меньшой в цирковой семье», где М'сье Пьер одновременно петрушка и патер. Обряд кормления и пантомима, которыми он обычно бывает

обставлен, напоминают те многозначительные немые прологи, которые предваряли пьесу на старом театре; но Цинциннат не может (и не должен) отгадать их значения. Всякий раз что перед Цинциннатом разыгрывают этот глубокомысленный фарс, он прилежно отмечает новую разновидность ритуала, не замечая, однако, того, что незадолго перед тем или вскоре вслед за тем его слабую надежду сокрушает очередной, с каждым разом все более болезненный и вероломный удар, тщательно подготовленный его истязателями. Вот на четвертый день Родион кормит паука во время посещения Эммочки, после чего Цинциннат обнаруживает серию ее рисунков, которые как будто набрасывают план побега, но потом оборачиваются одной из самых безжалостных ловушек.

На пятый день мохнатый муховор, верхом на Родионовом пальце, наблюдает за Цинциннатом, которому назавтра обещано как будто свидание с женой (разумеется, он грубо заморочен и еще через день вместо Марфиньки является М'сье Пьер). На шестой, когда такая заманчивая поначалу прогулка, петляя, приводит его обратно в камеру, Цинциннат обращает внимание на то, что паук обзавелся новенькой, «безукоризненно правильной, очевидно только что созданной паутиной». На седьмой день стражник вместо Марфиньки впускает в камеру Цинциннатова палача, тоже в своем роде официального друга заключенного, который проживет в том же каземате две недели, приготавливая Цинцинната к торжественному фарсу обручения на эшафоте. (Между

прочим, никто, кажется, не заметил, что этот мотив звучит и в «Улиссе» Джойса, в эпизоде в кабаке Барни Кирнана.) Кроме того, нельзя, мне кажется, не видеть в повадке, тоне, во всем обращении М'сье Пьера с Цинциннатом сходства с манерою и обращением Голядкина-«младшего», демонического двойника из очень дурно написанной, мучительно-искусственной «мистической пародии» Достоевского (которую Набоков, вообще Достоевского, как известно, не терпевший, считал отчего-то лучшим его сочинением).

Десятый день: куда паук проделывает «нетрудный маленький трюк над паутиной», М'сье Пьер встает на руки, и его «перевернутые глаза... стали похожи на глаза спрута». Спрут – осьминог; то же и паук (в отличие от насекомых), и это еще больше подчеркивает родство главного клоуна Петра Петровича и его меньшого брата, Полишинеля. День одиннадцатый, с которого начинается вторая половина заключения Цинцинната в остроге: «упитанный» зверек перебирается, вместе со своей сетью и прочим имуществом, на другое место, в угол отлогий и глубокой оконной ниши. В этот поворотный для течения романа день две темы, которые доселе шли параллельным курсом, на миг пересекаются. Когда Цинциннат тычет своим карандашом (потерявшим ровно половину первоначальной длины) в паука, тот пятится, не спуская с него глаз. Зато он берет «с большой охотой... кончиками лап из громадных пальцев Родиона муху или мотылька – и вот сейчас, например, на юго-западе пау-

тины висело сиротливое бабочкино крыло, румяное, с шелковистой тенью и с синими ромбиками по зубчатому краю».⁷ Позже в тот же день Родион приносит пауку другую бабочку, из чего должно заключить, что Цинциннату уже вырыта новая яма, в которую его станут загонять. И точно, в ту же ночь, проснувшись, Цинциннат слышит скреб и стук за стеной, и будет слышать эти упоительные звуки несколько ночей сряду, лелея сумасшедшую, хрупкую надежду. Когда подземный тоннель наконец прорыт, из него вылезает кат со своим подручным и принуждает Цинцинната ползти к нему в соседнюю камеру. Между прочим, Цинциннат не обращает внимания на то, что покамест он находится в камере М'сье Пьера, его мучители мельком приоткрывают ему не только топор, который предназначен отделить его голову от туловища, но и день, когда это имеет произойти, чего он так домогался, «малиновую цифру» на стенном календаре, на который Цинциннату дали бросить взгляд за восемь дней перед тем: «Завтра, завтра осуществится то, о чем вы мечтаете [тут по крайней мере двойное дно: Цинциннат ждет свидания с

⁷ Это останки одной из ванесс – или многоцветницы (*Nymphalis polychloros*), или крапивницы (*Aglaia urticae*); последняя встречается чаще первой в средней России, где, вероятно, помещено действие романа (этому в тексте нет неоспоримых свидетельств, но имеется, конечно, бездна косвенных, и по крайней мере одно внешнее: в беседе с Ли Бельсером из Лос-Анджелесской вечерней газеты в июле 1959, вскоре по выходе английского перевода книги, Набоков сказал, что «речь идет о России в трехтысячном году»). См. превосходный справочник всех чешуекрылых, встречающихся у Набокова, составленный Дитером Циммером (Dieter Zimmer, *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*, 1996).

женой, Родриг имеет в виду прибытие в крепость палача] <... > А миленький календарь, правда? Художественная работа. Нет, это я не вам принес». По этому календарю сочтены дни Цинцинната.

Не замечает Цинциннат и другого предупреждения. По пути обратно в свою каморку, все еще с бухающим стуком в висках оттого, что лучшая его надежда была только что издевательски раздавлена, он вдруг оказывается за крепостным валом, и как будто ничто не мешает ему бежать, как вдруг ему встречается ветреная, упругая попрыгунья Эммочка, приводящая его на казенную квартиру отца, где тот пьет чай с М'сье Пьером. Но перечитыватель должен заметить, что когда Цинциннат уползал в тоннель, его палач крикнул «вдогонку... ему что-то насчет чая», явно приглашая Цинцинната на чай и, конечно, подстроив его окольный маршрут. И, может быть, неразговорчивая Эммочка сама предуготовила неведающего Цинцинната к этому маневру в конце пятого дня довольно прозрачным (задним числом, т. е. если листать книгу вспять) геометрическим чертежом. Покуда Родион беседовал с пауком, возседавшим на его пальце, Цинциннат притворился спящим. Дверь его камеры была оставлена приотворенной, и «там мелькнуло что-то... на миг свесились витые концы бледных локонов и исчезли... тем временем в дверь беззвучно и не очень скоро пробежал красно-синий резиновый мяч, прокатился по катету

прямо под койку, на миг скрылся, там звякнулся и выкатился по другому катету, то есть по направлению к Родиону, который, так его и не заметив, случайно его пнул, переступив – и тогда, по гипотенузе, мяч ушел в ту же дверную промежку, откуда явился». Спустя десять дней Цинциннат будет приведен обратно в камеру маршрутом этого именно порочного треугольника.

Наутро после провала надежды на подземный ход Цинциннат замечает, что «паук высосал маленькую, в белом пушку, бабочку и трех комнатных мух, – но еще не совсем насытился и посматривал на дверь». Эта богатая пожива весьма точно соответствует перечню несчастий Цинцинната за день (считая две нарочно подстроенные, обманчивые возможности побега). Осушенная пауком бабочка как будто намекает на то, что номер с участием Эммочки прошел успешно: накануне, когда она обещает спасти Цинцинната, читаем, что ее спина вся ровно поросла «белесоватым пушком», а ее профиль обведен пушистой каемкой, и тут чувствуется какая-то особенная связь с маленькой бабочкой и с истерпанной, растерзанной, поруганной надеждой на спасение. В английском переводе Набоков еще усиливает сходство образов; там у бабочки мрамористые крылья, а перед тем у него говорится, что у Эммочки были мраморные икры балерины. Таким образом эта бабочка не на каучуковую куклу Эммочку указывает, а на ту опущенную надежду, которую Цинциннат с Эммочкой связывал.

Это было на шестнадцатый день, т. е. за три дня до «малинового» числа, когда кажется, что все положенные приготовления трюки проделаны. Родион показывает пауку пустую ладонь, бормоча, «будет с тебя... нет у меня ничего». Вечером того же дня М'сье Пьер представляется формально Цинциннату как его палач и объявляет день казни (следующий). Но на завтра паук опять получает свой корм, и, значит, Цинциннату предстоит пройти по еще одному завою этого лабиринта, от обезсиленной, приглушенной уже надежды, через глухое отчаяние, к неизбывному и все более оглушительному ужасу смерти. Казнь отложена на «неопределенное время», и его наконец-то навещает Марфинька. Это жуткое посещение, разумеется, еще усиливает его тоску.

4

Но провиант паука и на этом не изсякает: главная добыча впереди, именно, прекрасная ночная бабочка Павлиний Глаз (*Saturnia pyri*), или Грушевая Пава, самая большая европейская ночница (она, между прочим, не питается ничем и живет покуда не изсякнет запас врожденной энергии).⁸ Па-

⁸ Мало того, что насекомые часто появляются в критические моменты развития событий в произведениях Набокова (как, например, странный выводок комаров в «Аде» или махаон в «Подвиге»), иногда они сопровождают героя к выходу из книги. Так бабочка-адмирал кружится над Шейдом за несколько минут до смерти (в «Бледном огне»); зеленоватая обыденка описывает трапеции над лысой головой бедного Пнина в самом конце «повествовательной» части романа; а суме-

ук уже «надувался, чуя добычу – но случилась заминка». Бабочка вырвалась из клешней Родиона, до смерти его испугав, и села около койки Цинцинната, незамеченная стражником. Через несколько минут, когда Цинциннат покидает камеру, которая уже начала оседать и рушиться, у него мелькает мысль, что ночью бабочка вылетит в окно, которое Родион высадил своей метлой вместе с решеткой.

Чешуекрылые издавна служили внимательному воображению удобной эмблемой конечного превосходения души, метафорический смысл которой уподобляет душу личинке, которой предстоит возрасти и измениться путем перехода в высший образ бытия. Данте облек эту метафору в слова несравненной музыкальной силы и религиозной высоты:

O superbi cristian, miseri lassi,
che, della vista della mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,
non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola alla giustizia senza schermi?

речный бражник провожает Адама Круга, которого автор только что милосердно лишил разсудка, вон из темницы этой страшной книги: «И когда в сыреющем сумраке, у ярко-освещенного окна моей комнаты раздается ровное гудение души Ольги [покойной жены Круга], уже эмблематически названной в начале романа, тогда Круг покойно возвращается на лоно своего создателя» (перевожу из предисловия Набокова ко второму изданию «Под знаком незаконнорожденных»).

Di ehe l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi entomata in difetto,
sicome vermo in cui formazion falla?

Purgatorio, X. 121–29

[О, горделивцы между христианами, косные, несчастные, с недужливым умным взором, полагающие веру свою на проторенных путях, – не видите разве, что мы – гусеницы, рожденные чтобы преобразоваться в ангельскую бабочку, возлетающую на Суд, где не будет оправдания? Для чего души ваши устремляются в горняя, когда вы как бы несовершенные насекомые, вроде червяка непреобразованного?]

Говоря об иконе, свящ. Павел Флоренский приводит ряд понятий одного корня, но разного значения, от запредельно наивысшего до предельно низшего: лик – лицо – личина – личинка, и здесь онтологическое содержание и зоологическое явление таинственно сопоставлены коренной общностью. Бабочка, в своей взрослой стадии, на латыни называемой *imago* (образ, «лик», греческое «эйкон»), является на свет после трудного голометаболического превращения из червяка (личинки) в куколку, т. е. мертвую оболочку, маску, личину – которую она затем сбрасывает, преодолевает и превосходит. «Но для меня так темен ваш день, так напрасно разбередили мою дремоту», будто мыслит ночница, пойманная Родионом для паука и не давшаяся ни пауку, ни Родиону. В раннем рассказе Набокова «Рождество» бабоч-

ка, дремоту которой потревожило тепло человеческого горя, глубокой русской деревенской рождественской ночью выкабкивается из кокона как знак или залог того, что умерший сын безутешного, несчастного отца, быть может, «жив где-то там» (как говорит другой несчастный отец, Джон Шейд, в конце своей поэмы «Бледный Огонь»). Розанов толкует о том же в двух-трех разных местах «Апокалипсиса нашего времени», своей последней книги. Его мысль разбудило замечание Флоренского, что загадочное аристотелевское понятие энтелехии можно иллюстрировать примером метаморфозы чешуекрылых. В «Приглашении на казнь» единственное «лицо» (persona), Цинциннат Ц., окружен личинами – с накладными лицами, вставными зубами, бутафорскими бородами, с приставными головами, с песьими головами, в париках и т. д. Это всё действующие, но не действительные, фальшивые лица, и недаром они тщательно избегают слова «человек», «люди» и вместо того употребляют термины общественной безопасности – публика, граждане. Главная Маска, М'сье Пьер, Пьеро, Петрушка всей труппы (принеся в Цинциннатову камеру полишинеля, он говорит ему: «Ну, сиди прямо, тезка». Его зовут Петром Петровичем), лишившись своей оболочки, совершает обратное превращение из куколки в гусеницу, из личины в личинку, которую в самом конце, когда театр развалился и в то же время «все сошлось», быстро уносит со сцены «в черной шали женщина». Партия мизгиря заканчивается, когда этот «меньшой в цирковой се-

мье» оборачивается сделанной «грубо, но забавно» шутовщиной, которую Роман, сам превратившийся из адвоката в ярыжку, подкидывает вниз-вверх на длинной резинке. Тогда М'сье Пьер «искоса кинул фарфоровый взгляд на игрушку и Роман, подняв брови, поспешно сунул ее в карман». Как тут не вспомнить важнейшее место важнейшей Главы Девятой, где к Цинциннату приходят его жена, калека-дочь, дежурный любовник жены и вся ее родня со своей мебелью и скарбом, превратив непомерно раздвинувшуюся камеру Цинцинната в зал ожидания на вокзале и одновременно в камеру хранения. Тогда-то один из двух братьев Марфиньки, певец, сперва тихонько, а потом громче затягивает как бы начало итальянской арии: *mali è trano t'amesti* – но другой мишурный шурин тотчас прерывает его, делая «страшные глаза», как будто тот невольно выдал какой-то важный секрет. Здесь не место входить в подробности этого секрета;⁹ скажу только, что если тщательно расследовать эту фразу, притворяющуюся итальянской, то окажется, что из ее латинских букв составляется русская разгадка (сама по себе таинственная):

Смерть мила; это тайна.

⁹ Профессор Долинин, разбирая рукопись «Приглашения на казнь» в Библиотеке Конгресса С.Ш.А., исследовал подготовительные и черновые варианты этого важнейшего места книги и любезно поделился со мной своими наблюдениями, за что я ему весьма благодарен. Черновики эти подтверждают мой вывод о характере шифра и его назначенном смысле.

Цинциннат дорого бы дал за эту тайну.

5

Цинциннат не сдается. Цинциннат ищет впотьмах простое и окончательное решение загадки своего неправдоподобного бытия. «Кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что...» — с надеждой на разгон мысли повторяет он, и это тройное закливание напоминает трижды повторенное другое («И другое, другое, другое») из глубоководного стихотворения Набокова «Слава» (написанного через несколько лет), где тоже говорится о тайне, ключ которой скрыт музыкальным тактом, как на пишущей машинке зачеркивают фразу херами. «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та — а точнее сказать я не вправе». На предпоследней странице своего журнала Цинциннат наспех записывает: «Я обнаружил дырочку в жизни, — там, где она отломилась, где была спаяна некогда с *чем-то другим*, по настоящему живым, значительным и огромным...» (выделено мной). Эта дырочка, может быть, сходна по роду своему с той щелью в последнем романе Набокова «Посмотри на арлекинов!» (который еще имел домашнее название «Взгляни на маски»), из которой тянет запредельным холодком иного мира — тоже воображаемого, тоже созданного Набоковым специально для этого романа, — веет потусторонностью на страницы книги, прочный переплет которой, от корки до корки, и есть настоящая и вечная тюрьма Цин-

цинната.

Цинциннат пишет в самом конце, что достиг тупика «ту-тошной жизни», что «не в ее тесных пределах надо было искать спасения».¹⁰ Но покуда душа Цинцинната не разстанется с теплым, родным коконом, ему нельзя знать, что нелепо воображать, будто он может быть смертен (а между тем читатель знает это с самого начала, даже если не обратил должного внимания на эпиграф). «А ведь он ошибается», говорит неизвестно кто неведомо кому в самом начале книги, когда Цинциннат проходит мимо них обоих во время одной из своих обморочных, ясновидящих прогулок. Он и впрямь ошибается, да и сам смутно чувствует свою ошибку, зачеркивая последнее слово в своем журнале, смерть, потому что оно определенно не то, что он хочет сказать. Несколько раньше он назвал «воображение» своим спасителем, причем сказал он это как-то механически, как бы по подсказке из суфлерского ящика, как бы повторяя за тем, кто знает наверное.

«Цинциннат пошел... в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». Из множества писавших о «Приглашении на казнь» никто, кажется, не упустил сказать хоть что-нибудь о финальной фразе книги. Не мысля вступать здесь в соблазнительную полемику о том, казнен Цинциннат или нет на последней странице (вопрос неразрешен-

¹⁰ Между прочим, автор одной американской докторской диссертации о Набокове написал, по-видимому совершенно серьезно, что в «Приглашении на казнь» «загробная жизнь представлена не очень убедительно».

мый, оттого что неверно поставлен в своем основании), позволю себе привести малоизвестный мемуар одного близкого друга Сведенборга, который представляет дело в неожиданном и странном свете. Совпадение некоторых подробностей здесь весьма любопытно. Набоков скорее всего Сведенборга не читал, но, по-видимому, представлял себе загробный мир населенным духами умерших, и иные страницы его книг хранят зашифрованные следы этого глубоко спрятанного и своеобразного мистицизма.

Однажды публично казнили узника; г. Робсам в тот же вечер посетил Сведенборга и спросил его, что происходит со злодеем в минуту казни, когда он вступает в мир духов? Он отвечал, что когда тот кладет голову на плаху, тогда он лишается чувств, и по обезглавливании, когда дух вступает в мир духов, узник находит, что он жив, пытается бежать, ожидает смерти, его охватывает сильный страх, ибо он представляет себе в сию минуту то блаженство райское, то адские скорби. Наконец, он входит в союз с добрыми духами, и сии-то открывают ему, что он действительно оставил мир естественный.¹¹

Можно предположить, что негромко беседующие между собой существа, поджидающие Цинциннату у выхода из кни-

¹¹ *Documents Concerning the Life and Character of Emanuel Swedenborg*. Collected by Dr. J. F. I. Tafel / Ed. by the Rev. I. H. Smithson. Manchester, 1841. P. 77.

ги, своего рода добрые духи Сведенборга. Собственно, сходным образом заканчивается и предпоследний роман Набокова, «Сквозняк из прошлого» (а может быть, и последний тоже), где ведущие повествование духи, *transparent things*, прозрачные для мира живых, который в свою очередь прозрачен для них, встречают героя на пороге мира иного.

6

Imagines, образы божества, олицетворенного создателем книги, и ее обитателей, служат напоминанием о его созидательном духе, проникающем из его недоступного для них мира в щели и окна их книжного мирка, – и вот в такое окно вылетит из книги ночная бабочка – Павлиний Глаз, в то самое время, что Цинциннат, тоже как бы покидая роман, слышит за его чертой голоса себе подобных. Кажется, впрочем, что эти существа населяют следующий роман Набокова, «Дар», в конце которого его герой говорит, что хочет перевести «по своему» кое-что из «одного старинного французского умницы» (Пьера Делаланда);¹² я думаю, что это и есть «Приглашение на казнь», книга, которая в сущности своей

¹² Некоторые другие умницы полагают, что во сне время идет вспять, так что эта, на первый взгляд, обратная хронология (Годунов-Чердынцев «переводит по своему» книгу о Цинциннате, прежде чем взяться за «Дар») есть замечательное и неожиданное свидетельство онтологической стройности «Приглашения на казнь», книги, где сновидение и ясновидение неразделимы. На самом деле Набоков должен был ради нее прервать работу над «Даром».

есть сновидение, объятное другим сновидением, «когда снится, что проснулся» («Ultima Thule»), так что трудно сказать, то ли Федор снится Цинциннату, то ли Цинциннат Федору, или может быть оба они мерещатся кому-то третьему. Во сне страдания действительны, но смерть иллюзорна. Строго говоря, во сне умереть нельзя. Афоризмы Делаланда о смерти начинают попадаться в «Даре» в самом его конце (Александр Чернышевский при смерти), зато в «Приглашении на казнь» эпиграф из его главного сочинения («Трактат о Тенях») украшает вход в книгу: «Как сумасшедший воображает, что он Бог, так и мы думаем, что смертны».

Данте в *Convito* говорит, что «нам непрерывно доступен опыт бессмертия нашего в вещих снах, а сии были бы невозможны, когда бы не было в нас бессмертного начала». Эта именно идея и движет «Приглашение на казнь» от эпиграфа Делаланда до конечной строки.

Ужас и благодать

1

Два ранних рассказа Набокова стоят в такой совершенной философической оппозиции друг к другу, что сопоставление прямо напрашивается. Один назван «Ужас», напечатан в 1927 году и много позже переведен на английский язык под названием «*Terror*» и помещен в сборник «Истребление тиранов». Там солипсист-повествователь описывает приступ острейшего *terror alienatus a se*, патологического чувства страшного отчуждения от всего на свете, в том числе и от себя. Симптомы этого состояния прогрессируют от мгновенного, многих иногда посещающего ощущения странности себя самого, особенно в зеркальном отражении, до внезапного, прежде небывалого и пронзительного сознания своей смертности. После четырех бессонных ночей подряд его состояние затвердевает в одичалое представление и восприятие окружающего мира «как он есть», т. е. как он представляется больному – мир без смысла и без души, где вещи и существа лишены всякого значения и никак не соотносятся между собою, так что всякое человеческое лицо, будучи полностью остранным и лишено узнаваемого, привычного, изначально усвоенного образа, кажется устрашающим

набором выпуклостей, впадин и отверстий. Любовь к умирающей женщине причиняет повествователю боль, которая выталкивает его из состояния ужаса, но он все-таки боится, что следующий такой приступ неминуем и что он его не перенесет.

Другой рассказ, «Благость», написан за три года перед тем, и его Набоков не перевел и не включил ни в один из английских сборников. Здесь сюжета еще меньше, чем в «Ужасе». Это рассказ скульптора, который в холодный день ждет любимую женщину у берлинских Бранденбургских ворот. Их связь оборвана, по-видимому, невозстановимо, но она согласилась придти на это последнее свидание. Он проводит час в условленном месте, наблюдая, – сначала машинально, потом с нарастающим интересом и сочувствием, – поток прохожих, незнакомых ему людей, и особенно внимательно старушку, торгующую с лотка путеводительными картами и почтовыми открытками. Покупателей у нее нет, его любимая не приходит, и все окрашено в табачный цвет тоски, но тут скульптор видит, как сторож подает старушке чашку кофе с молоком через окно своей будки. Тогда в нем ширится теплое чувство общности и даже родства со всем, что есть. «Она пила долго, пила медленными глотками, благоговейно слизывала бахрому пенки, грела ладони о теплую жесть. И в душу мою вливалась темная, сладкая теплота. Душа моя тоже пила, тоже грелась...» Благодарная старушка дарит сторожу несколько открыток, и наш рассказчик опять, несмотря на

свое горе, испытывает прилив со-чувствия и само-забвения, и ему кажется, что он понял

нежность мира, глубокую благодать всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим, – и понял, что радость, которую я искал в тебе, не только в тебе таится, а дышит вокруг меня повсюду, в пролетающих уличных звуках, в подоле смешно подтянутой юбки, в железном и нежном гудении ветра, в осенних тучах, набухающих дождем. Я понял, что мир вовсе не борьба, не чередка хищных случайностей, а мерцающая радость, благодатное волнение, подарок, не оцененный нами.

Это поразительное описание. Неудивительно, когда такое острое сочувствие «всему сущему» охватывает счастливого влюбленного, – эгоизм такого распространения своего частного восторженного чувства на окружающих прекрасно показан у Толстого, когда у него женится Лёвин. Человек в таком положении воображает, что всех «любит», хотя и ничего не замечает вокруг, кроме себя и своего предмета. Напротив, для несчастного любовника весь мир обыкновенно окрашен в пегие цвета уныния (тот же Лёвин, когда княжна ему отказала). Герой Набокова несчастлив, оставлен своей любимой, знает, что ждать больше нечего, она не придет. И его пронизательность тем особенно изумительна, что его любовь к окружающему безкорыстна, не самоугодлива, не щед-

ра на чужой счет, — я любим, и оттого делюсь этой любовью с каждым, — но есть как бы следствие его самоотречения, так что каким-то образом его нежность к старушке с ее кофе есть произведение его любви к не пришедшей женщине, к которой он в продолжение всего повествования обращается во втором лице. И, резко отличаясь в этом важном пункте от восторженного Безухова или Лёвина, наш рассказчик делается невероятно наблюдателен, как бы впивая всякую подробность, доступную чувствам.

Да и нельзя сказать, что он несчастлив. Нелюбимый, но любящий («я умел только лепить и любить»), скульптор от того-то, может быть, и счастлив, что, согретый добродушием уличной сценки, он теперь видит все вокруг себя словно обволокнутым любовью: и морщинистое лицо лотошницы, и сморщенную пенку, свисающую с края чашки, и вагон трамвая, в котором он едет домой, и вообще всякое встретившееся впечатление. Противоположность «Ужасу» здесь явная и полная, и в ней заключается, может быть, одно из глубоко зарытых верований Набокова, которое трудно добыть непосредственно из его художественных сочинений, но можно вывести при помощи разного рода вспомогательных построений, а также позднейших его предисловий, послесловий и комментариев.

Набоков, надо полагать, верил в исходную благодать творения, в неистребимую доброкачественность земного бытия и в конечную благодать его предназначения. И вера эта, не по-

колебленная превратностями жизни и характера, есть подлежащее всех его романов – первый из которых не был написан и назывался «Счастье», а последний, недописанный, в черновых вариантах назывался «*Dying Is Fun*», что при желании можно по-русски приблизительно передать как «Умирать не страшно».

В «Ужасе» внезапное изъятие любви превращает мир, на взгляд обомлевшего наблюдателя, в чудовищный паноптикон пустых оболочек, мертвых личин и всякой «мерзистенции», как сказал бы какой-нибудь частный поверенный у Чехова. Мир этот безобразен, обезображен. Любовь как упорядочивающая, образующая и движущая сила творит образы по своему подобию, созидает облики, отвечающие непостижимым парадигмам благовидности и благостности. «Красиво то, что радует глаз», – сказал Фома Аквинский, но ничто не радует измученного ужасом и бессонницей страдальца, покуда любовное сострадание не возвращается в его душу в конце рассказа. До тех же пор он видит вещи и лица сбросившими свои категорические тождества, так что ничто не принадлежит своей семье, и, таким образом, ничто не может быть узнано. И в то же самое время, в этом до безумия правильном противоречии все личные различия исчезают и все лица похожи друг на друга, как черепа.

Итак, в одном случае мы видим избыточную любовь, благодаря обилию которой все на свете улыбается несчастливому, казалось бы, скульптору, а в другом крайнее ее умале-

ние (но не полное отсутствие, при котором никакая жизнь невозможна), и тогда все вокруг повествователя отталкивает его, отвращает его и отвращается от него. Этот ужас, довольно неудачно именуемый «экзистенциальным», возникает от созерцания твари облупленной, лишенной образа и покрова, понимаемой механически (а не органически), невдохновленной, непросвещенной, словно человек уже осужден и проклят и брошен во внешнюю тьму. Эта обнаженность вещей в «Ужасе» весьма характерна для Набокова. В «Пнине» хорошо осведомленный рассказчик Н. сообщает нам о прямой и обратной связи смерти и разоблачения. В «Благости» же, напротив, любовь пеленает всякое явление, всякую подробность, от пасмурной и холодной погоды до кисеи молочной пенки, облачает всякую вещь в одежды, специально для нее скроенные и одновременно соразмерные и сообразные со всеми другими. Среди других причин, по которым Набоков питал такое неизбывное и искреннее отвращение к фрейдистике, одной из менее очевидных была ее страсть к разоблачению и расчленению («анализ»), что неизбежно ведет к душевредительству, к приобретаемому на всю жизнь пороку сердца; гуру-авгуры бессознательного и подсознательно-го совершенно пренебрегают любовью в понимании дантовского скалолаза или набоковского ваятеля. Фрейдизм принимает и представляет жизнь именно так и такой, как и какой ее видел бедный повествователь «Ужаса»: оголенной и разсеченной до мозга костей (увешанных гроздьями «ком-

плексов»), безформенной и безликой, запущенной и омерзительной.

2

Свой лучший роман о любви Набоков назвал «Убедительное доказательство». Он начинается знаменитой фразой о колыбели, качающейся над бездной: «Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями». Набоков всегда предпочитал шепот частных суеверий громкоговорителю здравого смысла. И книга его воспоминаний служит прекрасным тому доказательством. Он начинает ее описанием своих многочисленных попыток пробить брешь в твердой сфере, в которую заключено сознание человека: «Сколько раз я чуть не вывихивал разум, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! ...Я забирался мыслью в серую от звезд даль – но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади».

В английских изданиях вместо ладони – до крови разбитый кулак. «Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы».

В последней главе повествование меняет свой лад и направление и переходит на нежно-частное второе лицо, обращаясь – точно так же, как в «Благости» – к «тебе», к предме-

ту земной любви мемуариста, к тому «ты», которому посвящается вся книга, и замечательно, что тот же самый регистр второго лица, регистр любовного письма, звучит и в конце последнего завершённого романа Набокова, и в начинательном рассказе.

Приближаясь к своему разрешению, книга воспоминаний – может быть, наименее сдержанная из всех его книг – излучает сильные импульсы, и когда напряжение делается особенно высоким, когда на свет появляется третье лицо единственного числа, Набоков делает поразительное признание, которое, разбежавшись, воспроизводит сначала мотив из «Ужаса» (вместе с самим этим словом), а потом, без обыкновенного у Набокова гладкого перехода, в том же самом периоде, обращается к партитуре «Благости», амплифицируя и усложняя её новой и смелой образностью. Вот этот длинный, едва ли не стихотворный, отрывок:

Я отвез тебя в больницу около Байришер Плац и в пять часов утра шел домой в Груневальд... Прозрачный рассвет совершенно обнажил одну сторону улицы, другая же сторона все еще синела от холода... В чистоте и пустоте незнакомого часа тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишенная некоторого изящества, вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с безпечными прохожими, уходящими в отвлеченный мир, – который вдруг перестает быть забавным и обдает ду-

шу волною ужаса.

Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим точкам вселенной. Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам — к пустотам между звезд, к туманностям (самая отдаленность коих уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, ко всей этой беспомощности, холоду, головокружению, крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое. Так, в бессонную ночь, раздражаешь нежный кончик языка, без конца проверяя острую грань сломавшегося зуба, — или вот еще, коснувшись чего-нибудь — дверного косяка, стены, — должен невольно пройти через целый строй прикосновений к разным плоскостям в комнате, прежде чем привести свою жизнь в прежнее равновесие. Тут ничего не поделаешь — я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем. Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие края и обволакивая меня сознанием чего-то значительно более настоящего, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы,

как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унижительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования.

Если я правильно понимаю Набокова, он говорит здесь, что лучи любви *немедленно и непосредственно* достигают отдаленных областей, «серых от звезд», ноуменальных областей, которые испытующая мысль может только вообразить и, при известной изошренности, изобразить фигурой речи. Если же она потянется вослед этой всепронзающей любви, то разобьет лоб и кулаки о непроницаемые для нее стены конечного бытия. Разум, даже если он с презрением отворачивается от здравого смысла и волочится за каждым привлекательным парадоксом, все-таки не может выбраться из древнего лабиринта: он способен преодолеть любую мыслимую преграду, но ничего не может поделать с немислимой, иными словами, всегда побеждаем собой же.

Человек возвращается из родильного приюта, где перед разсветом его жена родила сына, и вдруг ужас отвлеченного мира – отвлеченного от облачающей и сплывающей соизидательности любви – рассыпается в прах, и вместо него звучит тихий, но торжественный гимн семейной и родительской любви, которая хочет вобрать в себя «все пространство и все время», чтобы утишить боль и страх смертного образа мыслей, теснящегося внутри безошибочного ощущения

бессмертия. На этом продувном сквозняке человеку вроде Набокова долго стоять нельзя, не то можно схватить безумие. Художник из «Благости», подхваченный волной альтруистической любви, понял, что «мир вовсе не борьба, не черед хищных случайностей, а мерцающая радость, благодатное волнение, подарок, не оцененный нами». Его создатель утверждает то же самое в конце своего мемориального романа: «Пролетарии, разъединяйтесь!.. Мир был создан в день отдыха».

3

Набоков никогда не оставлял этих тщетных, но увлекательных попыток найти щель в полупрозрачном противударном материале, облегающем земное бытие сознания, так, вероятно, и не придя, по любимому им маршруту спирального эллипса, к исходной точке или площадке прямо над ней – над колыбелью, качающейся над бездной. В младенчестве ведь безусловно ясно то, что для героя и автора «Убедительного доказательства» выяснилось только когда у него самого родился младенец, – что любовь, а значит, и вера достигают беспрепятственно и мгновенно, то есть безпространственно и вневременно, туда, куда самое изощренное сознание последовать не может, ударяясь и разбиваясь о гладкую поверхность самосознания, как свиристель в «Бледном огне» Шейда слету разбивается об оконное стекло, где отрази-

лась лазурь небесная. И лучшие герои книг Набокова занимаются тем же самым: он поручает им искать щели в броне оконного стекла. Он был уверен, что, во всяком случае, ищет в верном направлении и что хотя глаза следопыта и завязаны, но с каждым шагом он слышит обнадеживающее «теплее», и что эта тайна, как он в том признается в стихотворении с характерным названием «Слава», всегда с ним, хотя он и «не вправе» открыть ее. Была ли эта тайна ощущением приближения к горячей точке (но вот Фальтер, достигнув своей *Крайней Фулы*, сошел с ума) или мистическим углублением в теорию посмертного влияния духов умерших близких на жизнь живых, испробованную в стольких его сочинениях, — или все-таки не высказанною детскою верою в спасительную силу всеобъемлющей, лучевидной любви, — мы не знаем. Но, во всяком случае, тайна эта сделала Набокова необыкновенно счастливым человеком, несмотря на множество невзгод. Вообще, слово «счастье» в его новом, сферическом значении (семейное, например, а не игрока) так часто, как у Набокова, можно встретить разве что у Толстого, где оно, однако, бывает приплюснuto диалектикой. У Набокова оно сияет в чистом виде. В упомянутом выше стихотворении 1942 года читаем: «я удивительно счастлив сегодня». «Послушай, я совершенно счастлив», — говорит герой его первого романа, названного «Счастье» (потом брошенного и переделанного в «Машеньку»). Письмо к «прелестной, дорогой, далекой» кончается очень похоже на конец «Благости»:

пусть все пройдет, но его «невыразимое счастье» сохранится в каждой подробности его непосредственного окружения – в отражении уличного фонаря, в наклоне каменных ступеней, в каждой улыбке случайного прохожего, «во всем, чем Бог так щедро окружает человеческое одиночество», как говорит герой другого рассказа Набокова, очень похожий на нашего скульптора.¹³ В жизни самого Набокова это счастливое одиночество скоро уступило место необычайно счастливому браку, и счастье (*так* понимаемое) почти не прерывалось до самой его смерти. Это сочетание первого, второго, и третьего лица в последней главе книги воспоминаний было для Набокова освященным действием тройственной формулы любви.

В своих произведениях, однако, Набоков нарушает, искажает и подрывает ее всеми им вообразимыми способами. В его романах не встретишь ни одной семьи, объединяющей мужа, жену и детей, не говоря уже о счастливой семье. Кречмар разрушает свою семью, как только читатель открывает «Камеру обскуру»; Шейды истерзаны смертью дочери, происшедшей еще до начала действия; Круг лишается жены перед началом книги, а сына (и разсудка) перед концом; Ван Вины, по счастью, стерильны (чего нельзя сказать об их совести); а Федор Годунов, судя по тому, что стало известно из опубликованных набросков продолжения «Дара», женив-

¹³ «Письмо в Россию» 1925 года – уцелевший кусок оставленного романа «Счастье».

шись на Зине, вскоре должен был сделаться бездетным вдовцом, «одиноким королем».

Один из очень немногих комментаторов «Ужаса» писал, что это вещь значительная, что из нее многое произошло впоследствии, ибо в ней «высвечиваются идеи, составляющие ядро его главных романов в следующие два десятилетия».¹⁴ Если это понимать так, что герои Набокова, особенно же его первоначальные повествователи, сосредоточены на себе, порой до солипсизма, помрачающего зрение и ум, то это наблюдение более справедливо в отношении романов, написанных как раз в десятилетие после сороковых годов, то есть скорее английских сочинений Набокова, нежели русских. Если же здесь имеется в виду описание «глубокого страха, возникающего, когда человек испытывает полное отторжение мира внутреннего видения от мира внешней действительности», то, какой бы смысл ни вкладывался в эту странную дихотомию миров, нетрудно найти в русских книгах Набокова множество прекрасно описанных рецидивов этого раннего приступа ужаса, и нигде, может быть, так ясно и искусно, как в превосходной переходной сцене «Дара», когда герой проходит по ничейной земле, пробуждаясь от сна, в котором его посетил покойный отец.

Сначала нагромождение чего-то над чем-то и бледная дышащая полоса, идущая вверх, были совершенно непонятны,

¹⁴ Коннолли-92, 76.

как слова на забытом языке или части разобранный машины, – и от этой бессмысленной путаницы панический трепет пробежал по душе: проснулся в гробу, на луне, в темнице вялого небытия. Но что-то в мозгу повернулось, мысль осела, поспешила замазать правду, – и он понял, что смотрит на занавеску полураскрытого окна, на стол перед окном: таков договор с разсудком, театр земной привычки, мундир временного естества. Он опустил голову на подушку и попытался нагнать теплое, дивное, все объясняющее, – но уже теперь приснилось что-то безталанно-компилятивное, кое-как сшитое из обрезков дневного житья и подогнанное под него.

Набоков как будто так никогда и не разрешил онтологического противоречия, которое поставил перед собой в молодости: скрыта ли сущность вещей от нашего восприятия привычкоу разсудка? – так что если от этой привычки отказаться, то жуткий мир, захваченный врасплох, предстаёт обнаженным, неприкрашенным, разобранным на составные части, безобразным («Ужас»). Или, может быть, эта самая привычка, это «облачение временного существования» есть подлинная суть вселенной, образованная, окутанная и охраняемая прототипической Любовию, исполняющей всё на свете нежностью и «мерцающей радостью» («Благость»).

Другими словами, действительно ли ноуменальный мир навсегда и неодолимо отделен от феноменального и может приоткрыться разве что умалишенному, – как думал, на-

пример, Кант (и, вероятно, Флобер¹⁵ и Достоевский)? Или явления сами по себе, своим существованием, своей сущительностью, истолковывают Божественную действительность так, как ее видит пасмурным днем платонический скульптор Набокова? Но на какой бы стороне этой дилеммы ни находилось его предпочтение в разные периоды жизни, он – в отличие от Сартра, через десять лет после «Ужаса» описавшего похожий кошмар створаживающего душу отчуждения в своей тошнотворной повести, – не рассматривает творный мир как огромную гору разрозненных акциденций, никем не любимых и беспорядочных форм, существований, лишенных сущности. Набоков сочиняет ради острого удовольствия поставить опыт, в котором испытываемое мировоззрение резко отличалось бы от его собственного, чтобы мир виделся глазами то нимфомана, то мужеложца, то кровосмесивца, которых объединяет самоисключительность, доводящая до исключения всех прочих людей, до жестокости. Жестокость же есть смертный грех в трагедиях Набокова.

Поэтому ни один серьезный читатель не должен забывать о том, что даже в тех его книгах, где изображенный мир явно изуродован пристрастным или извращенным изложением от первого лица, настоящий автор этого изображения посылает в этот мир лучи тепла и сострадания через агентства своих

¹⁵ Написавший в ответ на вопросы Ипполита Тэна – среди прочего, теоретика «достоверной галлюцинации» и «гипертрофированного воображения» – что «настоящей галлюцинации всегда сопутствует ужас – чувствуешь, что твоя личность от тебя ускользает, думаешь, что умираешь».

невидимок, и лучи эти, незримые для действующих лиц, отражаются от поверхности романа и достигают читателя, возседающего над местом действия.

Набоков, кажется, жил в тайном предчувствии «чего-то невероятного, невозможного, нечеловечески изумительного», чего-то, как он однажды признался, что «обдавало ему сердце какой-то смесью счастья и ужаса»,¹⁶ словно он был одним из своих любимых героев, безшумно бегущим по ночному Берлину на встречу со своим покойным отцом.

¹⁶ Дар, 396.

Завтрашние облака

Когда Набокова однажды спросили (для печати), верует ли он в Бога, он ответил формулой в равной мере уклончивой и неотрицательной: «Я знаю больше, чем могу выразить, а то немного, что я могу выразить, не было бы выражено, кабы я не знал больше сказанного».

В половине 1930-х годов, когда Набоков стал считаться лучшим из новых писателей на ограниченном пространстве русской эмиграции, равно как и когда через двадцать лет, начав писать как бы сызнова, он приобрел репутацию одного из самых больших писателей в мире, его слава неизменно, хотя и неустойчиво, поддерживалась признанием его «виртуозной техники». Неустойчиво, потому что как раз в вопросах художественной техники большинство пусть и развитых в других отношениях читателей разбирается очень худо, недостатка этого не сознает, и оттого склонно считать эти вопросы второстепенными сравнительно с идеологическими (в собирательном смысле этого понятия). Что в литературном сочинении технология есть условие существования идеологии; что от высоты первой зависит глубина последней; что поэзия с греческого значит «изденье», а художественная литература по-гречески — *логотехника*, т. е. «хитрословие» (а хитрый по-славянски значит искусный); что, наконец, искусный роман есть макет мироздания, а не увлекательный фи-

лософический трактат в диалогах, — все это интеллигентный читатель, может быть, и знает, но, положив руку на сердце, в это не верит, и продолжает, как мы ни бились, считать Набокова писателем лощено-поверхностным. Между тем он принадлежит к числу самых глубоких и оригинальных писателей, хоть это и покажется разнузданным парадоксом тем, кто по верхоглядству не замечает и не понимает системы его искусства.

В конце 1939 года Набоков начал, но так и не кончил, новый роман «Solus Rex», оказавшийся его последним русским сочинением в прозе. Одна глава оттуда, напечатанная отдельно в виде рассказа, описывает, как довольно заурядному человеку случайно открывается мгновенной магниевой вспышкой разгадка бытия, и небытия, и инобытия, вследствие чего он теряет всякий вкус к бытию мирскому и представляется окружающим (но не повествователю) умалишенным, а скоро и умирает. Эта мысль о почти осязаемой близости и возможности внезапного, умопомрачительного открытия всеобщей тайны сего мира и того света, и их подобной горизонту границы появляется во многих произведениях Набокова: по ним, особенно по английским его романам, точно «прошелся загадки таинственный ноготь».

Эта загадка — главная тема английского стихотворения, помещаемого здесь в моем переложении. Она открыто объявлена в первых двух строфах; в следующих показана, с одной стороны, всегдашняя возможность прельщения и само-

обмана, а с другой показывается, что троп – колобок на извилистой тропке, который если сам и не выведет из лабиринта, то не потому что выхода нет, а потому что выходить не следует. Тезис о плоти как одеянии и смерти как полном, доглазастой души, разоблачении был главным и в русском «Соглядатае», и в английском «Пнине», начатом через год после нашего стихотворения. Строки о таком разоблачении, раскрытии – с тем, чтобы познать «всю ширь и всякую былинку скорбящую, и весь неизъяснимый мир, чтобы дойти до жаркой, подлинной основы», напоминают известные стихи, написанные тремя годами позже: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути», – и словно не довольствуясь этим исчерпывающим последним словом, Пастернак приводит потом еще целый фигуральный ряд из своего громадного словаря синонимов: «до основания, до корней, до сердцевины». Ему тоже хотелось «свершать открытья» кладоискателем метафоры.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.