

Ася Пекуровская

МЕЖДУ МИМЕСИСОМ И МИМИКРИЕЙ

«То, что в академическом обиходе стыдливо именуется языковыми играми (каламбурами, шарадами, ребусами и т.д.), — всегда на обочине филологического анализа. Последний неизменно видит в этих играх что-то маргинальное и серьезного внимания не заслуживающее. Они — вторичны. Даже занимаясь ими, мы исходим из некоей поэтической серьезности, которая и является нормой и точкой отсчета для несерьезности игр языковых. Серьезность — подлинная мера высокой поэзии.

Поэты — пророки, гении, нобелевские лауреаты, до шуточки ли. Даже просто-таки гимназическую непристойность мы легко прощаем им (не за это любим). Зацитированное до бессмыслицы ахматовское “Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...”, осталось непонятым в том смысле, что поэзия не знает (не знает!) разделения на высокое и низкое, игру и серьезность, гимназическую шуточку и пророческий жест. Языковая игра — подлинная стихия литературы, а высокий пафос и серьезность — лишь метеосводка этой разыгравшейся стихии».

Григорий АМЕЛИН, Валентина МОРДЕРЕП
«Миры и столкновенья Осипа Мандельштама»

Когда черновой вариант книги был закончен, я отложила его в сторону с намерением дать время всплыть на поверхность незрелым мыслям. А пока незрелые мысли поднимались с темного дна черновых страниц, я читала работы авторов, затронувших интересующие меня темы. Такова моя рутина. И следуя ей, я открыла статью Ирины Паперно, профессора Калифорнийского университета (Беркли), озаглавленную «Как сделан “Дар” Набокова?» Нужно ли объяснять, что заглавие есть перифраз статьи Бориса Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя?» (1918). Но что могло побудить Ирину Паперно

Отрывок из пока не опубликованной книги Аси Пекуровской «Гений вторичности».

извлечь из глубин памяти статью столетней давности, навеянную необходимостью «пережить создание вещи»? Конечно, дело тут могло быть в неприметном «извлечь из». Ведь Эйхенбаум остался в нашей памяти как автор, научивший нас читать Гоголя, преобразивший как академическое поле, так и фантазийный авторский мир. На него ссылались В. В. Виноградов, М. М. Бахтин и Ю. М. Лотман, а Е. В. Падучева, опередив Ирину Паперно на двадцать лет, придумала остроумное продолжение: «Кто же вышел из “Шинели” Гоголя?»

Конечно, можно сказать, что своим новым старым заголовком Ирина Паперно дополнила формулу виконта Эжена-Мельхиора де Вогюэ («*Все мы вышли из гоголевской «Шинели»*). Теперь в реестре «все мы» могли оказаться не только Достоевский, Толстой и Тургенев, но еще и Набоков. А упоминание старой формулы внесло одну и во все неожиданную тонкость. Ведь выражение «*вышли из*» в значении литературного заимствования укрепилось в русском языке благодаря дословному переводу из текста автора, которого Набоков держал близко к сердцу. Представьте, не напиши Флобер, что персонаж «Мадам Бовари», господин Ларивьер, «*вышел из фартука Биша*» («*sortie du tablier de Bichat*»), никто бы не осмелился сказать, что Достоевский, Тургенев, Толстой и «все мы» *вышли из* Гоголевской шинели. Но теперь, возможно, мне будет позволено сказать, что и Набоков вышел «из фартука Биша» и даже сочинил книгу под названием «Николай Гоголь», о которой еще пойдет речь. Правда, эта книга была заимствована не у Эйхенбаума, а у... Впрочем, это признание выходит за рамки этой главы.

Но связи с заголовком в статье Ирины Паперно нет. Нет там и мысли о Гоголе или Эйхенбауме. Ее интересует Набоков-модернист, разделяющий «антипозитивистский и антиреалистический пафос». Тут меня подмывает сделать один каверзный шаг, напомнив Ирине Паперно, что Набоков всеми силами открещивался от попыток толковать его сочинения в контексте *идей*¹. Но она и сама это знает, ибо под модернизмом имеет в виду «смещенную» реальность и даже пользуется для этого зрительной метафорой Шкловского («ход коня»), которая уже не принадлежала только Шкловскому, по крайней мере, в пору сочинения «Дара», а нашла применение у других авторов. «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном.

¹Я считаю свой шаг «каверзным», ибо сама не испытываю ни малейшего доверия к слову Набокова, в чем читателю предстоит очень скоро убедиться.

Между тем, всякое подлинно новое веяние есть *ход коня*, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало», — писал Набоков.

Но что именно мог иметь в виду Набоков под «ходом коня»? Что если эта метафора попала к нему не от Шкловского, а напрямую из «шахматного поля» Мандельштама, внимательно изученного поэтом во время его «Путешествия в Армению» (май 1933). И может быть именно Мандельштам навеял Набокову мысль о шахматном поле как «поле отчуждения»? Ведь «персидские коники из слоновой кости» погружены у Мандельштама, как потом и у Набокова, «в раствор силы»: «Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето.

Задача решается не на бумаге и не в камере-обскуре причинности, а в живой импрессионистской среде, в храме воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ». Так мог бы написать Набоков, но написал Мандельштам.

Ирина Паперно тоже делает попытку объяснить, что означает утверждение Набокова: «Всякое подлинно новое веяние есть *ход коня*». «В качестве аналога эстетической концепции *мимесиса* Набоков использует биологическое понятие мимикрии», пишет она. Однако, следуя академической традиции, т.е. считая свое наблюдение словом в последней инстанции, она ставит на этом точку, даже не уточнив, что мысль о «мимикрии» действительно занимала Набокова в период сочинения «Дара», что трактат о мимикрии был как раз задуман в качестве послесловия к «Дару» и что, несмотря на то, что осуществление этого проекта было отложено, тема все же всплыла в мемуарном тексте «Память, говори»!

«Тайны мимикрии меня особо привлекали. <...> Когда бабочке нужно выглядеть как лист, у нее красиво вырисовываются не только все детали листа, но и маркирующие изображения, имитирующие отверстия. “Естественный отбор” в дарвиновском смысле не может объяснить удивительное совпадение подражательных моментов и подражательного поведения, и бессмысленно апеллирует к теории “борьбы за жизнь”, когда защитный механизм оказывается доведенным до точки миметической тонкости, изобилия и роскоши, превышающей способности хищника распознать их».

Иными словами, если бабочке *необходимо* выглядеть как лист, она включает механизмы подражания и становится артистичным симулякром листа. Здесь на ум приходит мысль о «силовом натяжении» шахматного поля, описанном Мандельштамом, где он цитирует «теорию эмбрионального поля» профессора Гуревича: «Зачаточный лист настурции имеет форму алебарды или двустворчатой удлинённой сумочки, переходящей в язычок. Он похож также на кремниевую среду из палеолита. Но силовое натяжение, бушующее вокруг листа, преобразует его сначала в фигуру о пяти сегментах. Линии пещерного наконечника получают дуговую растяжку.

<...> Растение — это <...> посланник живой грозы, перманентно бушующей в мироздании — в одинаковой степени сродни и камню и молнии! Растение в мире — это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие».

Эта фигура «зачаточного листа» настурции, ставшая «алебардой» или «палеолитом», могла быть воскрешена Набоковым в «Даре». «Лепной пояс верности», наложенный на супругу Аполлоном, «меняет свое обличье, представляясь то лодочкой, то улиткой, то — как у редчайшего темно-пепельного “Orpheus Godunov” — маленькой лирой». Я говорю «воскрешены», полагая, что натуралистические метафоры были взяты Набоковым не у Линнея, Бюффона, Палласа или Ламарка, а именно у Мандельштама, который досконально изучал этих авторов в молодости. В мае 1932 года Мандельштам написал стихотворение «Ламарк». <...> На это же время приходится и дружба с биологом-неоламаркистом Б. С. Кузиным, с которым Мандельштам познакомился в Ереване. Именно Кузину посвящено, как известно, написанное тем же летом 1932 г. “К немецкой речи”. Тема поэтического языка и тема языка науки в этот период как никогда плотно сплетаются у Мандельштама². И я не удивлюсь, если решение вписать образ бабочки в сказочный сюжет могло быть навеяно Мандельштамом, читающим Ламарка.

«У Ламарка басенные звери. Они приспособливаются к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, шея утки и лебедя, язык муравьеда, асимметрическое и симметрическое строение глаз у некоторых рыб.

Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка. Его умничающие, морализирующие рассудительные звери были живым материалом для эволюции. Они уже разверстали между собой ее мандаты» (О. Мандельштам).

² Ф.Б. Успенский. «Три догадки о стихах Осипа Мандельштама».

Мандельштам читает Дарвина, как и Ламарка, «сквозь магическую призму»: «Я заключил перемирие с Дарвином и поставил его на воображаемой этажерке рядом с Диккенсом. Если бы они обедали вместе, с ними сам-третий сидел бы мистер Пиквик. Нельзя не плениться добродушием Дарвина. Он непреднамеренный юморист».

Представляется очевидным, что чтение Мандельштамом Ламарка и Дарвина неотделимо от внедрения *образности* в науку символистами, как это было досконально описано А. Белым в статье «Эмблематика смысла». Как и символисты, Набоков тоже рассматривал научную проблематику в контексте художественной. Однако, его понимание мимикрии могло сформироваться под влиянием Якоба фон Иксюля.

Я не берусь утверждать, что Набоков изучал, как это делал, скажем, Хайдеггер, работы Иксюля «Внутренний и внешний мир животных» (1909) или «Теоретическую биологию» (1920). Однако, заимствованной у Иксюля представляется мне центральная мысль о том, что *подражательные моменты и подражательное поведение* бабочки следует изучать в контексте строительства ею субъективного мира и того, что инструментом строительства является у бабочки ее тело.

Правда, если критика Набоковым Дарвина была связана с авторитетом Иксюля, здесь набоковские стрелы могли попасть мимо цели. Ведь Иксюль отвергал у Дарвина не идею адаптации как средства защиты от хищников, как считал Набоков, а толкование механизма адаптации «как случайной, слепой вариативности» без вовлечения креативных сил. И креативные силы понимались Иксюлем в связи со способностью животных классифицировать окружающий мир по категориям, связанным с конкретными видами деятельности (пища чтобы есть, укрытие чтобы защищаться, враг чтобы бояться).

К Иксюлю Набокова могли привлечь театральные метафоры «сцены» и «драмы». «Когда мы видим людей, проходящих мимо нас, они проходят по нашей сцене, а мы — по их. Эти сцены никогда не совпадают, а в большинстве случаев совершенно различны. И мы не можем надеяться, что мы играем ту же роль на их сцене, какую они играют на нашей» (Я. фон Иксюль). На самом деле, «драма» в эпистемологии Иксюля является нелингвистическим способом выражения смысла, своего рода пантомимой, в которую вовлечены не Чарли Чаплин или Марсель Марсо и даже не их наследники, а совсем неприметный паук, занятый созданием своей замечательной паутины. А для представления ему нужны лишь два типа нитей (двойные

и единичные), которые он извлекает из своего живота. Двойная нить идет на изготовление рамы, к которой по радиусу прикрепляются единичные нити, скрепляемые клейкими каплями.

Не подлежит сомнению, что Икскуль был заморожен драматическим представлением артистичного паука, хотя только для одной эффектной фразы о зрении мухи, толкающем ее на верную смерть, ученый мог просидеть в партере перед этими двумя актерами десятки лет жизни. И ознакомься Набоков с либретто Икскуля, он вполне мог приписать мимикрии способ бытия артистичной бабочки, исполняющей свой танец для того же зрителя, что и создатель *мимесиса*, то есть, не для хищника, а для законодателя театральной моды. И именно в этом способе бытия бабочки Набоков мог видеть аналогию между мимикрией и мимесисом.

Вероятно, так же эту аналогию видел ученик Набокова, Альфред Аппель, предложивший теорию, в центре которой поместил *бабочку* как заглавного персонажа всех набоковских фантазий. Правда, цепочка рассуждений Аппеля ведет не от мимикрии к мимесису, как у Набокова, а от мимесиса к мимикрии. Мимикрия бабочки становится «фактом жизни» лишь после того, как она попадает в авторскую фантазию.

«Когда клоун Градус по ошибке убивает Джона Шейда в романе, опубликованном через 40 лет после убийства отца Набокова, вспоминается бабочка, которую семилетний Набоков поймал и затем потерял, но которая была «окончательно достигнута и захвачена после 40-летнего забега на иммигрантском одуванчике... около Боулдера. <...> Общеизвестно, что искусство делает жизнь возможной для Набокова, и поэтому он называет “Приглашение на казнь” “скрипкой в пустоте”. В его искусстве фиксируется постоянный процесс становления — эволюция личности художника в ходе художественного творчества — и цикл метаморфоз насекомых является контрольной метафорой Набокова для процесса, обеспеченного целой жизнью биологических исследований, устанавливающих в его сознании связь между бабочкой и центральными проблемами природы», — пишет Аппель.

Но почему факт убийства отца Набокова был введен в нарратив Аппеля *после* сообщения об убийстве Джона Шейда клоуном Градусом, т.е. об убийстве одного персонажа Набокова другим? Как нам следует отнестись к этой реверсивной темпоральности? Не является ли она *свидетельством убежденности* Аппеля в том, что искусство диктует свои законы природе? Конечно, вопрос этот в некотором

роде не актуален, ибо он касается всего лишь стилистики Аппеля. Но последующие размышления еще одного исследователя творчества Набокова, Леланда де ла Дуранти, кажется, позволяют нам вернуться к реверсивной темпоральности текста Аппеля. Набоков «не пытается представить произведение искусства более похожим на произведение природы; он делает произведение природы более похожим на произведение искусства», пишет Дуранти с большой долей убежденности. И не без причины.

Ведь эту идею мог подсказать Набокову автор, получивший у него абсолютное признание. Правда, у Пруста не было большой уверенности в справедливости этой идеи. «А что если природа — сама является началом искусства, — природа, которая часто позволяет мне познать красоту предмета лишь в другом предмете, полдень в Комбре — лишь в звуке его колоколов, утро в Донсьере лишь в икающих звуках нашего водяного калорифера?» — писал он.

Но как мог Набоков, убежденный в том, что бабочка прикидывается листком вовсе не в целях маскировки, а для художественного эффекта, понимать аналогию между *мимикрией* и *мимесисом*? «Хищники играют лишь *случайную* роль в этой драме», писал он, готовя для артистичной бабочки не менее артистичного зрителя: «Вся игра, исполненная сегодня с таким тонким совершенством, была подготовлена для представления и только ждала усаженного в кресло, ожидаемого и неизбежного зрителя, которым является наш сегодняшний интеллект». Эта мысль настолько занимала Набокова, что получила выражение и в стихотворении «On Discovering a Butterfly» («К открытию бабочки»), напечатанном в «Нью-Йоркере» (1943):

*Полотна гения и царственный престол,
и камни, что паломник лбызает,
все это только слабо подражает
пурпурной метке бабочки простой.*

Итак, *интеллект* Набокова, *зрителя*, оказывается в нужный момент в партере, где он аплодирует бабочке, талантливо имитирующей сложный узор листа. Правда, этого зрелища и этого места в партере не разделил с интеллектом Набокова Генри Уолтер Бейтс, английский естествоиспытатель, путешественник и *первооткрыватель мимикрии*. То, что ему удалось узнать о бабочках, касалось наблюдений

за бабочками-монархами, накапливающими токсичное химическое вещество для отпугивания хищных птиц. Кроме того, Бейтс заметил, что хищные птицы сторонятся не только бабочек-монархов, но и *бабочек-ленточников*, лишенных токсинов, но способных имитировать черно-оранжевую окраску бабочек-монархов. И именно это наблюдение подтолкнуло его к определению закона мимикрии («имитации незащищенным животным защищенного животного»).

Но какой опыт мог диктовать Набокову радикальный пересмотр понятия мимикрии и сближения мимикрии с мимесисом? Напомню, что этот пересмотр был задуман Набоковым в контексте сочинения послесловия к «Дару», т.е. либо в период написания романа (между 1935 и 1937 гг.), либо в период его публикации (между 1938 и 1939 гг.). И именно в 1939 году в Париже вышла ставшая бестселлером книга Роже Кайуа, ученика Марсея Мосса, в которую вошли две статьи: «Мимикрия и легендарная психастения» (1936) и «Богомол» (1937). Это событие вряд ли могло миновать Набокова, и не только потому, что он еще жил в Париже. Дело было в том, что, хотя Кайуа и понимал мимикрию как биологическую потребность животных в адаптации к окружающей среде, он толковал ее шире, видя в мимикрии зачаток культуры (магии и мифа).

Исходя из предпосылки, что «люди и насекомые принадлежат к одной и той же породе», а, стало быть, «подчиняются одним и тем же законам» (замечу, что эту мысль разделяли с ним и Дарвин, и Икскюль), Кайуа заметил, что «в жизни насекомого преобладает инстинкт, т.е. автоматизм, в то время как «для человеческой жизни характерны разум <...> и все то, что делает отношения между представлением и действием менее жестокими». И Набокову даже не нужно было читать работы Кайуа, чтобы использовать его открытие (которое, кстати, согласовывалось с наблюдениями Анри Бергсона, оказавшего на Набокова огромное влияние). «У человека вымысел, когда он эффективен, походит на зарождающуюся галлюцинацию». Вместо реализуемого поступка возникают фантастические образы. «Они играют ту роль, которая у существа, не обладающего разумом, могла бы отводиться и, скорее всего, отводилась бы инстинкту». «С одной стороны, — реальный инстинкт, с другой стороны, — инстинкт виртуальный», — добавляет г. Бергсон, стараясь различить положение насекомых, совершающих поступки, и человека, создающего мифы», — писал Кайуа, перемежая свою мысль с мыслью Бергсона.

Итак, аналогия «инстинкт» — «воображение», предложенная Кайуа и поддержанная Бергсоном, скорее всего, и трансформировалась у Набокова в аналогию между «мимикрией» и «мимесисом». Но как мог Набоков утвердиться в мысли об особом артистизме бабочек? Наблюдая за бабочкой-богомол, Кайуа был заинтригован ее способностью не только мимикрировать под лист (пример, заимствованный Набоковым), но и полностью сливаться с растительным покровом природы. Кроме того, место в партере также не было изобретено Набоковым, но заимствовано из драматического контекста повествования Кайуа. Возможно, самые удивительные театральные представления, заполнявшие страницы рассказа Кайуа о бабочке-богомол, были связаны с артистизмом.

«Самка богомола пожирает самца во время полового акта, человек же воображает, что те или иные существа женского пола пожирают мужчину, завлекая в свои объятия. Акт отличается от представления, но они параллельно организуются и сближаются между собой в силу общей биологической ориентации». На ум приходит аналогия между бабочкой-богомол и Саломеей (*Salomé*) в одноименной трагедии Оскара Уайльда, исполняющей ритуальный Танец Семи Покрывал в обмен на голову Иоанна Крестителя³.

Вот как описывает *представление* бабочки Роже Кайуа. Богомол «способен осуществлять практически любые реакции, будучи обезглавленным, т.е. в отсутствие всякого центра представлений и волевой деятельности; в таком состоянии самка богомола может, например, передвигаться, поддерживать равновесие, осуществлять автономию одного из своих членов, которому грозит опасность, принимать позу призрака, совокупляться, нести яйца, создавать яйцевой мешок, а также, что составляет особенное замешательство, перед лицом

³ Уайльд написал драму «Саломея» (1891) по-французски. В 1894 году текст был переведен на английский и поставлен в Лондоне с участием Сарой Бернар. «В оформлении спектакля все строилось на запахах. Представление было задумано как синкретическое зрелище, где место музыки занимали ароматы. В оркестровой яме планировалось установить гигантские курильницы, выпускающие во время представления различные благовоения. Каждое действие и каждый герой имели свой ароматический камертон. Экзотические запахи должны были даже заменить занавес, отмечая начало и конец каждого акта. Саломея носила серьги, в виде миниатюрных фиалок с благовониями, капающими ей на плечи. И разумеется, ароматическая кульминация приходилась на танец Семи покрывал, которым соответствовало семь слоев запаха». (Ольга Вайнштейн. «Историческая ароматика»). Однако, замысел осуществлен не был.

внешней опасности <...> впадать в неподвижность, словно труп», т.е. симулировать смерть.

Набоков вряд ли мог обойти вниманием инстинкт бабочки, имитирующей смерть. Как сочинитель-выдумщик с репутацией автора, беспощадного к своим героям, Набоков мог приравнивать иллюзию смерти богомола к умерщвлению бабочки энтомологической булавкой. Ведь бабочка, как и персонаж, лишенный жизни по прихоти сочинителя, всегда могла быть воскрешена движением волшебной палочки. Конечно, фантазия Набокова вряд ли могла бы заслужить рассмотрение в энтомологическом контексте, если бы 5 февраля 1919 года в Ветлуге не родился Василий Розанов, религиозный философ и эксцентрик, который превзошел Набокова в этом мастерстве.

«... мне ничего не приходило в голову при виде гусеницы, куколки, бабочки, которых я видел с одной стороны — одним существом, но, с другой стороны, — столь же выразительно, столь же ярко — и не одним.

Тогда, войдя к друзьям, бывшим у меня в гостях, Каптерову и Флоренскому, естественнику и священнику, я спросил их:

“Господа, в гусенице, куколке и бабочке — которое же я их”? <...> Каптеров молчал, Флоренский же, подумав, сказал: “Конечно, бабочка есть энтелехия гусеницы и куколки”.

“Энтелехия” есть термин Аристотеля и — один из знаменитейших терминов, им самим придуманный и филологически составленный. Один средневековый схоласт прозакладывал черту душу, чтобы хотя в сновидении он объяснил ему, что в точности Аристотель разумел под “энтелехиею”. Но, между прочим и другим, у Аристотеля есть выражение, что “душа есть энтелехия тела”. Тогда сразу определилось для меня — из ответа Флоренского, <...> что “бабочка” есть на самом деле, тайно и метафизически, душа гусеницы и куколки. <...>

Каптеров задумался и сказал: “Открыто наблюдениями, что в гусенице, *обвившейся коконом*, и которая кажется — умершей, начинается после этого действительно перестраивание тканей тела. Так что она не мнимо умирает, но — действительно умирает. Только на месте умершей гусеницы начинает становиться что-то другое; но — именно *этой определенной гусеницы*, как бы гусеницы-лица, как бы с фамилией и именем: ибо из всякой гусеницы, сюда положенной, выйдет — вон та бабочка. А если вы гусеницу эту проткнете, например, булавкою, тогда и бабочки из нее не выйдет, ничего не выйдет, и гроб останется

гробом, а тело — не воскреснет”.<...> Тогда мысль, что “бабочка есть душа гусеницы”, “энтелехия гусеницы” (Флоренский) — еще более утвердилась у меня» (В. Розанов).

Что ж? Если тело бабочки призвано выполнять артистическую роль, как, скажем, тело бабочки-богомолы, какую же роль может выполнять в этой драме энтомологическая булавка Набокова? Разве не понятно, что она будет препятствовать новому воскресению бабочки в той артистической роли, которую ей было предназначено сыграть по воле восхищенного зрителя. Или Набоков мог что-то перепутать?

Теория, привязанная у Набокова к ключевой фразе мемуарного текста: «Когда бабочке нужно выглядеть как лист...» превозносилась набоковедами как продукт наблюдений энтомолога. Но о какой бабочке шла речь в мемуарном тексте? Среди энтомологов Набоков известен как специалист по бабочкам-голубянкам. И именно эти бабочки присутствуют в некоторых его романах. В частности, в пятой главе романа «Пнин» за ними наблюдают Тимофей Пнин и его друг Шато. Но бабочки эти вовсе не сливались с листом, как бабочки-богомолы в эссе Роже Кайуа, но покойно сидели «на влажном песке, приподняв и сложив крылья, так что виднелся их бледный испод в темных точках и крохотных павлиньих глазках с оранжевыми обводами».

В этом месте нарратива Набоков-сочинитель позволяет персонажу Шато напомнить о себе как о лепидоптерологе «Владимире Владимировиче», а Тимофею Пнину бросить в ответ едкую реплику: «Мне всегда казалось, что эта его /Владимира Владимировича — А.П./ энтомология — просто поза». Конечно, реплика, подаренная Набоковым Тимофею Пнину, могла быть истолкована как самонаговор эксцентричного автора, если бы именно эти слова не были сказаны реально существующей Вере Буниной (жене писателя Ивана Бунина) реально существующим Дмитрием Мережковским, который отнес мысль Набокова о «мимикрии» к очередной «позе». Но разве художественный эксперимент с *мимикрией* не стал едва ли не центральной темой романа «Пнин»? И вот как мимикрия переплетается в тексте Набокова с мимесисом.

Страх перед сердечным приступом застает Пнина в парке Уитчерча, вызывая детские воспоминания: «четырёхстворчатую ширму из полированного дерева с белкой, державшей в передних лапках какой-то красноватый предмет» — орех? сосновая шишка? — и картинку на обоях с «сочетанием трех различных лиловатых соцветий и семи разновид-

ных дубовых листьев». Все эти художественные образы мимикрируют в воображении Пнина. Парк окрашивается в лилово-зеленый цвет, а белка позирует в цветовой гамме дубовых листьев, «покусывая косточку персика». И это «удивительное совпадение подражательных моментов и подражательного поведения» иллюстрирует допущения Набокова о мимикрии за пределом теории Дарвина.

Размышляя о собственной смерти в контексте пушкинского стиха, Пнин снова видит белку, а по дороге в имение «Сосны» оказывается свидетелем того, как белка исчезает под преследованием хищника в незнакомом лесу: «Хлопнул ружейный выстрел, взвился в небо сучок. Плотно пригнанные верхушки ветвей в той части иначе бездвижного леса заколебались в спадающей череде встряхиваний и скачков, свинговый ритм прошел от дерева к дереву, и все опять успокоилось». Вслед за исчезнувшей белкой и в продолжение темы вводится новый персонаж, Мира Белочкина (*Mirra Squirrel*), первая любовь и невеста Тимофея Пнина, погибшая в концентрационном лагере в Бухенвальде (буковом лесу, если перевести название с немецкого).

Следом за «убитыми» белкой и «невестой Белочкиной» мимикрирует и сам Пнин, в некотором роде адаптируясь с белкой. Он несет каталожный ящик «словно большой орех, в укромный уголок и там тихо вкушает духовную пищу». А на основании комментария Пнина в предпоследней главе романа проникательный читатель (увы, не я) строит убедительное рассуждение о генеалогии беличьей темы в Пнине. «В шестой главе — во время ужина в доме Пнина — происходит короткая дискуссия», в ходе которой хозяин заявляет, что туфелька Золушки (тот пресловутый *хрустальный* башмачок) была сделана из меха русской белки (*vair* в оригинальном тексте Шарля Перро): «Это, сказал он, очевидный случай выживания наиболее приспособленного из слов — *verre* (стекло — А.П.) больше говорит воображению, нежели *vair* (мех — А.П.)»⁴

Конечно, поручив Тимофею Пнину указать на акустическое слияние слов *vair* и *verre* в контексте «выживания наиболее приспособленных слов», Набоков возвращается к теме *мимикрии*, толкуя ее как способ-

⁴ А. Панченко. «Белки, близнецы и фаллические символы. Набоков об антропологии». Изучив источники возможного смешения Шарлем Перро слов «стекло» и «мех белки», а также ознакомившись с рассказами легендами и дискуссиями, возникшими в контексте этого смешения, Александр Панченко пришел к убеждению, что эта топика была знакома Набокову.

ность животных видеть себя отраженными в хрустальном зеркале природы. И это толкование можно понимать как процесс перехода зеркального образа «Я» (белки) в хрустальный образ (туфельки), созданный воображением художника, и далее в символический (сказочный) образ.

Но как *мимикрия*, понимаемая как способность животного *имитировать* художественный рисунок природы, и *мимесис*, то есть способность художника водить волшебной палочкой Верховного Гримера (Природы) сошлись у Набокова под знаком *подобия*? Видимо, заинтересовавшись этой позицией Набокова, Элин Талми, редактор «Vogue», провоцирует Набокова на следующий диалог:

А.Т. «Магия, мановение рук и прочие трюки сыграли немалую роль в вашей фантазии. Служили ли они вам для развлечения или для какой-либо иной цели?»

В.Н. «Обман практикуется еще успешнее той другой В.Н., Видимой Природой⁵. Наука приписала мимикрии животных заманчивую цель: защитные узоры и формы. Но их утонченность выходит за рамки грубой цели простого выживания. Что касается искусства, в нем индивидуальный стиль по сути столь же бесполезен и столь же органичен, как фата моргана. Ловкость рук, о которой вы говорите, едва ли превосходит ловкость крыльев насекомых. Мое же остроумие защищает меня от недоумков. Изящный зритель доволен, аплодируя грации, с которой исполнитель в маске сливается с фоном природы».

Обратим внимание, что, отвечая Элин Талми больше десятилетия спустя после сочинения мемуара «Память, говори!», Набоков обходится без слова «мимикрия», подменив его понятием «утонченного обмана». Но не означает ли это, что *мимикрия* понималась Набоковым не как энтомологический термин, а как метафора, то есть так, как понимал «мимикрию» Мережковский и русскоязычный эмигрантский круг Парижа, конечно же знакомый с сочинениями Роже Кайуа? Однако, понятие *мимесиса*, наоборот, было истолковано Набоковым в его оригинальном значении, практически утраченном в современном ему дискурсе, т.е. так, как понимал этот термин Аристотель.

«Аристотель пользовался понятием *mimesis* для определения концепта *poiesis* и соответственно считал *poiesis* и *mimesis* идентичными по значению. Рассмотрение этого факта представляет трудности, с одной стороны, ввиду того, что мы упустили из виду основной смысл

⁵ М. Ямпольский интерпретирует инициалы Набокова В. Н. как «Великий немой» без ссылки на источник.

концепции *roieun* <...>, а именно *производить, делать*, а с другой стороны, по той причине, что *мимесис* был переведен как *подражание* и обременен смыслом *копирования*⁶.

Но не эти ли трудности взялась разрешить Ирина Паперно, в контексте сделанности (*roieun*) без подражания (копирования)? Ведь цитируя документальные источники, книги Г. Е. Грумм-Гржимайло («Описание путешествия в Западный Китай»), Н. М. Пржевальского («От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор») и документальную прозу Пушкина («Путешествие в Арзрум»), которыми пользовался Набоков в ходе сочинения вставных текстов романа «Дар» (нереализованной биографии отца Федора Чердынцева и реализованной биографии Н. Г. Чернышевского), Паперно не забывает указать на *стилистические приемы* или ключи, благодаря которым заимствованный материал утрачивал свойства документа и становился *вымыслом*.

В частности, фраза Пушкина: «Вода в колодцах пахла порохом», ставшая под пером Набокова фразой: «Во всех источниках и колодцах вода сильно отзывается серой», получает у Паперно название «монтирование документального материала». В качестве особого приема выделено «введение цвета». Набоков пользуется материалами статьи М. Н. Чернышевского «Последние дни Н. Г. Чернышевского», добавив к ним «один штрих» — цвет разбитого вором стекла, темно-красный. Далее, описание петербургского кабинета Чернышевского оказывается взятым из воспоминаний Л. Ф. Пантелеева.

«Например, у Пантелеева сказано: “По тогдашнему обычаю Н. Г. всегда был в халате”; у Набокова: “Всегда, по тогдашнему обычаю, в халате”. К описанию Пантелеева добавлена деталь: синие обои. В описании потери Некрасовым рукописи «Что делать?» Набоков с большой степенью точности воспроизводит информацию и конкретные детали из двух различных источников: из объявления о потере рукописи, которое Некрасов дал в “Ведомостях Санкт-Петербургской городской полиции” и из воспоминания А. Я. Панаевой о нахождении рукописи. К заимствованной информации добавлена следующая деталь: розовый сверток» (Käte Hamburger).

Но как таксономия набоковских заимствований проясняет вопрос, вынесенный Паперно в заголовок? И хотя вопрос о том, как же все-таки *сделан* «Дар» Набокова, остается открытым, обнаружение документальных источников, выдаваемых Набоковым за собственный

⁶ Käte Hamburger. The Logic of Literature. 1993.

вымысел, могло бы стать коммерческим триумфом — в том случае, если бы Г. Е. Грумм-Гржимайло, Н. М. Пржевальский, М. Н. Чернышевский, Л. В. Пантелеев, А. Я. Панаева и другие предъявили бы Набокову, совместно или поодиночке, иск в связи с публикацией под своим именем их произведений. Тогда работа Паперно запомнилась бы потомству как повод для юридического и коммерческого разбирательства. Но Паперно пожертвовала заслуженным успехом в пользу поддержания традиционного мифа о Набокове-гении.

Однако, шансом, упущенным этими авторами, воспользовался восемь лет спустя после публикации в 1955 «Лолиты» в «Олимпия Пресс» Питер Уэлдинг. В небольшом сообщении, вышедшем в «New York Post», Уэлдинг сообщил, что фабула «Лолиты» повторила достоверную историю о похищении 11-летней Салли Хорнер. Эта публикация стала достоянием Набокова стараниями Алана Левина, приславшего ему выписку из журнала за сентябрь 1963 года. Ответ Левину поступил от лица жены писателя Веры.

Здесь уместно одно существенное уточнение. С обретением Набоковым титула «самого скандального писателя после Д. Г. Лоуренса и Генри Миллера», его корреспонденция обрела океанический масштаб, который настоятельно требовал реформы эпистолярного стиля. И в какой-то момент Набоков, видимо, решил, что сочинение писем, как и сочинение романов, должно служить целям мистификации. И если в романах эта цель проще всего достигалась техникой введения двойников, то эпистолярный жанр мог бы оказаться идеальным полем для подражания. Можно ли представить лучшего способа одурачивания адресатов, нежели манипуляции с местоимением первого лица, когда от лица «я» Набокова пишет Вера, а от лица «я» Веры пишет Набоков? И как легко при этом отречься от письма, которое еще вчера сам писал и подписывал? Судя по тому, что отречение от собственных писем стало рутинной практикой четы Набоковых, реформа эпистолярного стиля была бы идеальной находкой, если бы пять лет спустя не был изобретен «ход коня», вряд ли когда-либо практикуемый в писательском мире.

«1 декабря в шесть часов вечера в полумраке бара отеля “Пьер” издательский договор <...> был подписан Эдуардом Бухером, президентом Макгро-Хилл, и Верой Набоковой, президентом несуществующей фирмы “Корамен, Инк.” <...> Согласно новому договору, всем троим Набоковым причиталось ежегодное жалованье как сотрудникам некой

Делаверской корпорации “Корамен”. Эта талантливая придумка принадлежала гению Кейди (*вице-президент издательской корпорации Макгро-Хилл — А.П.*); он учредил эту корпорацию заблаговременно, понимая, что придется ею воспользоваться, едва на горизонте возникнет искомый автор. Судьба наконец предоставила ему такого человека. В процессе переговоров Вера впервые получила собственный титул. Она была названа президентом компании “Корамен“, название которой соответствовало цели предприятия. Набоков приводит это слово в “Бледном огне” как пример “хорально-скульптурной” и полубесмысленной — красоты» (Стейси Шифф, американская журналистка).

Итак, Вера Набокова, будущий директор анонимной Делаверской корпорации «Корамен», написала Алану Левину свой ответ от первого лица:

«Мой муж не видел заметки, что затрудняет ответ на ваше письмо. Но... в процессе сочинения “Лолиты” он изучил значительное количество случаев (“реальных” историй), в которых наблюдалось *даже большее сходство с фабулой “Лолиты”*». Но как следует понимать это «даже большее сходство с фабулой “Лолиты”»? Сходство чего с чем? Ведь если Набоков не читал обвинительной заметки Питера Уэлдинга, что могло послужить ему основанием для сравнения версии похищения Салли Хорнер со сходными версиями, предположительно *изученными* Набоковым? А если основания для сравнения у Набокова все же были, не означает ли это, что он был знаком с историей, в заимствовании которой его обвиняет Питер Уэлдинг? Как видим, аргумент Веры Набоковой в защиту мужа никак не спасал Набокова от обвинения в плагиате. Скорее, этот *фо па* мог послужить индикатором справедливости обвинения Питера Уэлдинга, причем, не единственным, как представляется это мне.

«Моему мужу хотелось бы также знать, какое значение может иметь существование “фактического похищения, изнасилования” в “реальной” жизни для объяснения существования “выдуманной” книги», — заключает Вера Набокова, сделав еще один *фо па*, на этот раз гибельный для ее аргумента. Ведь если Набоков «выдумал книгу», не опираясь на свидетельства о «похищении, изнасиловании» в «реальной» жизни, зачем бы ему понадобилось изучать «значительное количество реальных» историй, исключив из них лишь ту историю, в копировании которой он был заподозрен? И не будь Набоковы напуганы возможностью судебного иска, Вера Набокова вряд ли закончила бы письмо тревожным вопросом.

Страх Набоковых был вполне оправдан. Ведь наблюдение г-на Уэлдинга вторило нашумевшей истории «с забытым немецким писателем и сценаристом Хайнцем фон Лихбергом, жившим Берлине, как и Набоков, и вращавшимся в тех же кинокругах и к тому времени уже написавшим свою “Лолиту”. Плагиат? Это вопрос юридический, требующий расследования и доказательств, что не есть наше литературное дело. Хотя “Лолита” появилась в печати только после смерти Лихберга... А вот на другой вопрос — мог ли ее автор взять сюжет и даже название у писателя малоизвестного, уже ответили та же Шаховская и другие современники Набокова: мог, вполне мог, таков его бесцеремонный и высокомерный творческий метод»⁷, — писала вдогонку Нина Берберова.

У Веры Набоковой была и третья причина для того, чтобы настаивать на выдуманности истории о «похищении» девочки мужчиной преклонных лет. Ведь вопреки ее уверениям в том, что «бедная девочка» есть плод необузданной фантазии мужа, в реальной жизни Владимира Набокова имелся прототип, признание которого приводит в своей книге Стейси Шифф

«Он любил не *маленьких*, а именно *молоденьких* девочек», — писала Кэтрин Риз Пиблз, студентка Набокова. В ту осень они с Набоковым стали подолгу, держась за руки и обмениваясь поцелуями, прогуливаться вдвоем по студенческому городку. Красавица из Мемфиса, большая умница, несколько насмешливая по натуре, Пиблз была весьма сведуща по части любовных игр; особая прелесть военного затемнения не прошла для нее даром. “Я была восприимчивой юной особой, и мне нравилось изучать мужчин. Мне понравился этот мужчина, потому что для меня он был загадкой”, — вспоминала Пиблз о периоде их взаимооболащивания.

Набоков быстро обнаружил, что этой студентке прекрасно известна “Алиса в Стране чудес”, и оба принялись цитировать друг другу отрывки оттуда во время своих гуляний по кампусу, “спотыкаясь и плутая” в зимней темноте, выискивая самые длинные пути в промежутках между чашечками кофе в студенческом клубе и в городке. Отношения вошли в период безудержных поцелуев и ласк; заводить роман в кампусе в те годы было затруднительно как в смысле места, так и в смысле окружения. Не вызывает сомнений, что Набоков желал бы пойти и дальше, и Пиблз, к ужасу своих подруг, это с готовностью

⁷ Берберова Н. Английские предки Владимира Набокова.

поощряла. После Стэнфорда знавшие Набокова вспоминали, что он шнырял по кампусу с “жадным и ищущим взглядом антрополога”; Пиблз привлекла его своим американским сленгом, возможностью подхватить у нее незнакомое выражение. И она потом находила в его последующих книгах тени той зимы 1943 года. Во время совместных прогулок по кампусу Набоков укрывался вместе с ней своим длинным, на ватине, пальто; этот образ много позже всплывет в книге “Смотри на арлекинов!”»

Вовлечение Веры Набоковой в качестве alter ego мужа, скорее всего, было вынужденным маневром. Ведь ни полемика с коллегами, критиковавшими Набокова, ни критика, инициированная самим Набоковым, не преподавали строптивому корреспонденту урока полемики искусства. Достаточно вспомнить его реакцию на попытку идентификации его с Гумбертом-Гумбертом. «Гумберт пугает, например, колибри с бражником. Я бы никогда этого не сделал, будучи энтомологом», — заявил Набоков, кичась своим превосходством над персонажем, созданным его же фантазией.

В голову приходит пародия на английского сценариста Дэвида Хэа, известного на Западе едва ли не более, чем был известен в свое время Набоков. Автор пародии, английский критик и сатирик Крэйг Браун цитирует фиктивный дневник Дэвида Хэа, предваряя им фиктивный же диалог драматурга с одним из поклонников его таланта по имени Джек. Цитирую указанный фрагмент дневника вместе с фрагментом диалога, в котором узнаю пародию на стиль Набокова, отвечающего на вопросы интервьюеров:

«В подлинно трогательном месте диалога главный герой — блестящий, но чувствительный драматург, который, как говорят некоторые, списан с меня, но наверняка мной не является, — ведь я не валлиец. В этом поистине волнующем диалоге персонаж драматурга, которого зовут Дэвид Хэа, выступает с критикой того, в чем он видит болезнь постколониальной Британии <...>.

Джек: Вы курите?

Дэвид: Только когда я перестаю думать о болезни постколониальной Британии, прямо или косвенно вытекающей из нашего национального чувства дислокации, возникающего, сознательно или нет, из нашей глубоко укоренившейся неспособности избавиться от чувства былой славы, ошибки, которая может или не может одновременно корениться в нашей неспособности противостоять испытаниям будущего,

неспособности развивать и расширять те институты, которые рушатся вокруг нас, нелюбимых и нежелательных, воспитывая брошенное поколение без гордости и чувства цели». Как видим, аргумент Набокова стилистически воспроизведен пародированным Дэвидом Хэа, который отрицает свое сходство с созданным им персонажем на том основании, что персонаж «является валлийцем».

Турбулентная история «Лолиты»: непризнание, породившее радикальную переоценку и взлет, кажется, не давала покоя журналистам, и в год выхода романа Пьер Бертон добивается интервью с восходящей звездой.

«ПБ: Как зародилась сама идея? С чего все началось?

ВН: В небольшом послесловии к моей книге я рассказал об одной обезьяне, которую научили пользоваться древесным углем, и первое, что сделал бедный зверек — он набросал решетку своей собственной клетки.

ПБ: Это аналогия?

ВН: Да. Я прочитал эту историю в газете, и, если бы я попытался рационализировать воздействие этого образа, я бы сказал, что мой бабуин, пожалуй, бабуин или гений, но все же бабуин — делает именно это. Он рисует, закрашивает, стирает и перерисовывает решетку клетки, решетку между ним и теми, кого он называет «стадом людей».

ПБ: И эта клетка, насколько я понимаю, является навязчивой и до вольно пугающей любовью к этой девочке?

ВН: Да, это так».

Сага, сочиненная Набоковым, вряд ли могла быть принята на веру, и два года спустя эта тема всплыла в беседе Набокова с Хелен Лоуренсон, журналисткой «Esquire». Набоков по-прежнему держался своей версии и даже уточнил название газеты (Paris Soir), как бы приглашая исследователей самостоятельно отправиться на поиски истоков «Лолиты». Однако, сама история с клеткой неожиданно оказалась проблематичной ввиду следующего заявления: «Между “решетками клетки”, изготовленными обезьяной, и “Лолитой” не следует искать рациональной связи. Я хочу сказать, что в некотором смысле книга, являющаяся своего рода мемуаром, представляет собой решетку личности Гумберта, которую он пытается сломать».

Вскорости Хелен Лоуренсон публикует очерк, предлагая свой ответ на повисший в воздухе вопрос о происхождении «Лолиты»: «Страсть Гумберта к нимфеткам прослеживается в “Лолите” начиная с детства,

когда в возрасте тринадцати лет он страстно влюбился на пляже Ривьеры в ребенка по имени Аннабель Ли. И эта история повторяется в “правдивом”, по аттестации Набокова, рассказе “Первая любовь” о любви к французской девочке по имени Колетт. Таким образом, возникает вопрос: разве не представляется возможным, что нежная память о Колетт, а не об этой артистической обезьяне в Париже, была истинным эмоциональным стимулом “Лолите”?»

Очерк разгневал Набокова, и в редакцию было отправлено письмо с требованием проверять «биографические сведения» прежде, чем что-либо публиковать. На самом деле проверять нужно было не «биографические сведения», а набоковские фантазии. Ведь имя Аннабель Ли, всплывающее в рассказе Гумберта о своей «недозрелой» страсти, есть всего лишь цитация из биографии Байрона, преображенная Набоковым в портманто. Тут перекрестились страсть Байрона к своей молочной сестре Августе *Ли* и его женитьба на *Аннабелле* Милбенк. Как известно, Байрон развелся с Аннабеллой и вернулся к своей молочной сестре (*Ли*), продолжив свой кровосмесительный роман. И вполне возможно, что сюжет «Ады» был навеян реальной байроновской историей.

Тогда что могло побудить Набокова придумать историю с обезьяной, прочитанную в несуществующей статье французской газеты? Откуда мог прийти к нему этот обезьяний сюжет?

Я начну издалека.

Одиннадцатая глава мемуарного текста, вышедшего по-английски под двумя названиями: *Conclusive Evidence* («Убедительное доказательство») (1951) and *Speak, memory* («Память, говори») (1966) целиком посвящена сочинению мемуаристом своего первого стихотворения. Хронологически между этими двумя версиями появился и русский текст под названием «Другие берега» (1953). Однако, указанная глава в русском тексте отсутствует. Попробуем выяснить, почему. Сам мемуарный опыт приурочен к лету 1914 года, т.е. к началу Первой Мировой войны, о чем в тексте есть одно свидетельство — а именно, лозунг «Долой Австрию!»

Примечательно, что текст стихотворения («элегии») дается лишь в пересказе. Но дотошным набоковедам не удалось отыскать описываемого стихотворения в корпусе стихов Набокова. Хотя каждый шаг сочинительского процесса строго документирован, как если бы автору хотелось убедить читателя в совершенной достоверности его

истории: «Честно говоря, я очень усердно работал над своей элегией, преодолевая бесконечные проблемы, выбирая и отвергая каждую строку, перекаывая языком слова с люстриновой торжественностью дегустатора чая; и всюду меня ожидало это жестокое предательство. <...> Вымученный порядок слов <...> порождал вымученный беспорядок мысли <...>, так что некоторые эмоции порождались другими эмоциями — не свободным актом воли, а выпетшей лентой традиции», — пишет Набоков.

В начале сюжета возникает памятный визуальный образ: частокол, составленный из щитов, взятых из другого места, где они служили, по-видимому, загоном для странствующего цирка. Животные были нарисованы на них умелыми зазывалами; но тот, кто снял и заново собрал доски, был, должен быть, слепцом или безумцем, ибо теперь на заборе были видны только разрозненные части животных (некоторые из них, к тому же, вверх ногами): желтовато-коричневый хвост, голова зебры, нога слона.

В центре внимания Набокова — ракурс наблюдения: «Из всех (возможных) мест я оказался на кушетке в холодной, затхлой, мало используемой комнате <...>. На этой кушетке я лежал в позе какой-то застывшей рептилии, одна рука свисала, так что костяшки пальцев слегка касались цветочного рисунка ковра. Далее, когда я вышел из транса, зеленая флора была все еще там, моя рука все еще болталась, но теперь я лежал на краю шаткой пристани, и кувшинки, которых я касался, были настоящими <...> Когда я очнулся, я уже был готов отыскать себя высоко на дереве, над пестрой скамейкой моего детства, мой живот прижимается к толстой удобной ветви, а одна рука свисает вниз сквозь листья, по которым движутся тени других листьев».

Ракурс постоянно меняется: «Из разных положений до меня доносятся разные звуки. Это мог бы быть обеденный гонг или что-то менее привычное, например, полнозвучные звуки шарманки. Где-то у конюшен старый бродяга вертит ручку шарманки, и я мог бы это себе представить, опираясь на более непосредственные впечатления более ранних лет и оставаясь на своем насесте. На передней доске его инструмента нарисованы балканские крестьяне, танцующие среди похожих на пальмы ив. Время от времени шарманщик вертит ручку шарманки, меняя руку. Я вижу трико и юбку его маленькой лысой обезьянки, ее воротник, свежую рану на шее, цепь, за которую она

хватается всякий раз, когда хозяин дергает ее, причиняя ей ужасную боль. И несколько слуг стоят рядом, глаза и скалясь, — обезьяньи ужимки потешают простых людей.

<...> С наступлением вечера зазвучал семейный фонограф, новая музыкальная машина, которую я мог бы услышать в своем стихе. <...> На веранде, где собирались наши родственники и друзья, из его медного мундштука доносились так называемые *цыганские романсы*, любимые мотивы моего поколения. Это были более или менее анонимные подражания цыганским мотивам — или подражания таким подражаниям. То, что принадлежало к цыганщине, походило на глубокий однообразный стон, перемежаемый своего рода спазмой, слышимым треском влюбленного сердца. <...> Бубен, все еще пульсирующий, кажется, лежит на темнеющем мху. На мгновение последние ноты хриплого контральто продолжали преследовать меня в сумерках. Когда все снова затихло, мое первое стихотворение было готово».

Эта последняя фраза принималась читателями на веру, пока не выяснилось, что «мое первое стихотворение» не было *первым* и не было *моим*. Оно оказалось переложением стихов двух поэтов. Самым очевидным заимствованием было стихотворение В. Ходасевича «Обезьяна», сочиненное в годовщину начала Первой мировой войны (7 июня 1918 года). И мысль о Ходасевиче могла удержать Набокова от возвращения одиннадцатой главы мемуарного текста читателям. Глава появилась в мемуарах, причем, только англоязычных, лишь после смерти Ходасевича в 1939 году.

Оригинальный источник набоковского заимствования был впервые выявлен в контексте «зооморфной полемики» Г. Амелиным и В. Мордерер. Подробности можно прочитать в главе «Пушкин-обезьяна» их блестящей монографии «Миры и столкновенья Осипа Мандельштама». Однако, их текст, как и было обещано авторами, оказался открытым для дальнейших интерпретаций, которые не замедлили последовать.

Александр Жолковский (в статье «Две обезьяны, бочки злата») обнаружил «замаскированный прозаический перифраз» стихотворения А. Фета «На стоге сена ночью южной» все в той же одиннадцатой главе мемуаров. Но и этот автор оказался открытым для уточнений. В его статье не учтен тайный стратегический ход Набокова, готовящий читателя принять оригинальную мысль Фета («Над этой бездной я по-

вис»)»⁸ за мысль самого Набокова: «Межзвездное пространство и все остальное удивительное представление вызвали во мне неопишное чувство тошноты, совершенной паники, как будто я висел на краю бездны, свисая с земли вверх ногами». Заметим, что набоковской сюжет «свисающих рук» вполне логично перетекает в сюжет «повисших над бездной» ног у Фета. Не упущен здесь и шанс установить угодную Набокову темпоральность. Начав свой перифраз со «свисающих рук», Набоков как бы опережает мысль Фета о «повисших ногах», ставя его в положение своего имитатора, своего рода обезьяны.

И не мог ли «обезьяний» замысел Набокова, скрытый за несколькими пластами мемуарного текста, подсказать Набокову фарс о происхождении замысла «Лолиты»?

В пользу такого предположения говорит тот факт, что и этот несложный сюжет претерпел существенные превращения. Скажем, в годы скандала, разразившегося вокруг «Лолиты», Набоков мог предпочесть перевести стрелку читательского внимания от Лолиты к Гумберту-Гумберту, презрительно поименовав его бабуином. Однако, со временем Гумберту было позволено расстаться со своим постыдным прозвищем. И хотя в интервью, данному Питеру Дюваль-Смиту и Кристоферу Бурсталу (июнь 1962) Набоков еще цитирует статью в «Paris Soir», объявляя ее катализатором идеи «Лолиты», уже в 1964 году, т.е. когда «Лолита» поменяла золушкино одеяние «скандальной истории» на парчовый наряд «литературного шедевра», журналисту «Плейбоя» Элвину Тоффлеру было позволено узнать, что имя Гумберт — «это еще и королевское имя, и мне нужны были королевские вибрации для Гумберта Свирепого и Гумберта Смиренного».

Но случилось так, что из-за одного неосторожного слова, брошенного в разговоре с интервьюером журнала «Vogue» Пенелопой Джилиет, были выброшены за окошко годы стратегического планирования, направленного на создание доверительной версии замысла «Лолиты».

ПД: Я спросила его об авторе «Алисы в стране чудес», о котором он однажды писал.

ВН: Я всегда называю его Льюис Кэрролл Кэрролл, потому что он был первым Гумберт-Гумбертом. Вы видели его фотографии с ма-

⁸ Я цитирую релевантный отрывок: «Я ль несся к бездне полуночной,/ Иль сонмы звезд ко мне неслись?/ Казалось, будто в длани мощной/ Над этой бездной я повис./ И с замираньем и смятеньем/ Я взором мерил глубину,/ В которой с каждым я мгновеньем/ Все невозвратнее тону».

ленькими девочками?.. Он никогда не был пойман, если не считать одной девочки, которая писала о нем, когда она выросла».

Получается, что не знакомство со статьей Парижского журнала в годы проживания в Париже (1937–1940) навело Набокова на мысль о Гумберте-Гумберте, а работа над переводом «Алисы в стране чудес» (1923). И замыслом «Лолиты» мог послужить сюжет, сообщенный Набоковым интервьюеру журнала «Vogue», только вывернутый наизнанку: «Он никогда не был пойман», хотя «одна девочка писала о нем, когда она выросла». Набоков продолжает: «Я нормальный человек, как видите. Я ездил на школьных автобусах, подслушивая разговоры школьниц. Я посетил школу под предлогом зачисления нашей дочери. У нас нет дочери. Для «Лолиты» я держал руку маленькой девочки, которая приходила к Дмитрию, касался коленной чашечки другой».

Но не о такого ли рода ласках писала в своих мемуарах повзрослевшая студентка Корнельского университета Кэтрин Риз Пиблз? Не будем забывать, что ведущей темой их интимного контакта была обоюдная память «Алисы в стране чудес».

Как видим, свой опыт «нормального человека» Набоков помещал в экстравагантную прозу, выдавая ее за вымысел и оснащая свой вымысел загадками, ребусами, головоломками и т.д., подход к которым делал недоступным. Об одной такой головоломке пишет ученый-зоолог Виктор Фет в статье «Биогеографическая мозаика Набокова». Читая «Аду» (часть 1, глава 22), Фет заметил «совершенно невнятную группу квазизоологических терминов: «Marykisme, Adakisme, Ohkisme». Два переводчика на русский (С. Ильин и О. Кириченко) поняли эти названия примерно одинаково: то есть как имена, происходящие из распространенных «измов» типа «марксизм», «фрейдизм» и т.д. Однако никаких «измов» в этих наименованиях быть не могло, поправляет переводчиков Фет, указав на документ, из которого эти наименования могли быть извлечены Набоковым. Цитирую его текст:

«Выдающийся англоамериканский энтомолог Дж. У. Киркалди, специалист по систематике клопов — или, более благозвучно, полужесткокрылых (отряд Hemiptera, или Heteroptera) опубликовал ряд наименований для описанных им новых зоологических видов. Среди них были девять наименований (Ochisme, Dolichisme, Elachisme, Florichisme, Isachisme, Marichisme, Nanichisme, Peggichisme, Polychisme), оканчивавшихся на «chisme», что в англизированной латыни, конечно, произносится как “kiss-me” (“поцелуй меня”)). Одна из фраз, вероятно,

захватившая воображение Набокова, читалась в английском оригинале так: «Один известный микролепидоптерист, исчерпав латинские и греческие названия, создал такие номенклатурные наименования, как *Marykisme*, *Adakisme*, *Ohkisme*».

Но как статья Киркалди, напечатанная в 1904 году в английском журнале («*The Entomologist*»), могла попасть в руки Набокова? Виктор Фет делает на этот счет несколько правдоподобных предположений. Но мне представляется более существенным нечто другое. Ведь Фет отыскал тот самый документ, из которого Набоков *заимствовал* свои «*kiss-me*» («поцелуйные») этикетки, и указал на источник, подтолкнувший Набокова к выбору имен героев: Ады, Машеньки, возможно, Лолиты-Долли и Люсетт, конечно, если Набоков прочитал эту статью до того, как написал первый роман («Машенька», 1926).

На этой ноте я могла бы закончить, полагая подготовку читателя к демистификации набоковских текстов завершенной. Когда Набоков хочет рассказать о себе больше, чем позволяет ему его рациональный ум, он находит способы создать из достоверных фактов иллюзию вымысла. Однако, этот маневр, разработанный, как нам доведется увидеть, до Набокова, едва попав в литературное поле, послужил материалом для нарративной теории Кете Хамбургер.

Согласно этой теории, описание системы *художественной* литературы следует начинать с повествования от третьего лица, вернее, с *уравнения* понятия вымысла с рассказом от третьего лица («нулевой личности», «немаркированного термина», как оно понималось Романом Якобсоном и другими представителями формальной школы). Однако для Хамбургер противопоставление повествования от первого и третьего лица не представляет контраст между субъективным и объективным модусами. В ее радикальной теории повествование от первого лица вообще не рассматривается как *художественный текст* (фикшн), ибо концепт *фикшн не реализуется* через рассказ вымышленного, а следовательно, и фиктивного персонажа («я»). В качестве иллюстрации предлагаю прочтение самого первого абзаца романа Набокова «Истинная жизнь Себастьяна Найта».

«Себастьян Найт родился тридцать первого декабря 1899 года в прежней столице моего отечества. Старая русская дама, которая по какой-то невнятной причине просила меня не разглашать ее имени, однажды в Париже показала мне дневник, который вела в прошлом. Те годы были (по-видимому) так небогаты событиями, что перечис-

ление повседневных подробностей (а это всегда — худой способ само-сохранения) едва превосходило размером краткое описание погоды; тут любопытно отметить, что личные дневники царствующих особ, — какие бы беды ни осаждали их царства, — посвящены в основном тому же предмету. Удача приходит к тому, кто ей не мешает, — и вот мне предлагалось здесь нечто такое, чего я не смог бы добыть никогда, поставь я себе подобную цель. А потому могу сообщить, что утро Себастьянова рождения было погожим и безветренным, при двенадцати градусах ниже нуля (по Реомюру)... это, впрочем, и все, что сочла достойным записи почтенная дама. По здоровом размышлении я не нахожу какой-то особой надобности сохранять ее инкогнито. Чтобы она когда-либо прочла эту книгу, представляется мне решительно невероятным. Звали ее и зовут Ольга Олеговна Орлова — матрешечная аллитерация, которую жаль было бы оставить втуне».

Итак, роман начинается с отчета, который мог бы быть извлечением из документальной биографии Себастьяна Найта, цитатой из любого дневника или, возможно, сводкой погоды за декабрь 1899 года, полученной с целью объяснить (оправдать?) те или иные поступки лица по имени «Себастьян Найт». А это значит, что наше знание того, что мы читаем роман, а не документ, не возникает непосредственно из чтения текста. С другой стороны, Пекка Тамми не зря приписывал Набокову «нумерологическую магию». В 1799 году, как, среди прочего, было замечено этим автором, родился еще один вымышленный персонаж Набокова, Дедалус, дед Вана в «Аде».

Повествование ведется от первого лица, читатель как бы знакомится с личным опытом повествователя, говорящего от имени «я», «моего», «меня», мне» и т.д. Правда, первое и третье лицо повествования вскоре оказываются взаимозаменяемыми, а в конце романа даже отождествляются. Но разговор об этом придется отложить. А пока все, что читателю предстоит узнать со слов рассказчика, — это дата и обстоятельства рождения героя: «А потому могу сообщить, что утро Себастьянова рождения было погожим и безветренным, при двенадцати градусах ниже нуля (по Реомюру)...»

Чем же интересно это сообщение? Оно поступает к нам от первого лица и одновременно является цитатой из дневника «почтенной дамы». Получается, что повествователь включает в поле своего личного опыта некое тайное знание, в результате чего дневниковая запись (документ) подается как вымысел.

Что делает документальный текст художественным?

Эксперимент с «почтенной дамой», которую «я» рассказчика пригласил говорить, делает эту даму живым лицом и превращает ее из *объекта* документального текста в *нарративный субъект*. «Только в нарративном тексте <...> язык жив и функционирует во всей его полноте, и только там можно показать, что значит, если язык выражает фиктивный, а не реальный опыт. Другими словами, только в различии между документальным изложением и вымышленным повествованием выявляется логическая структура литературы», пишет Кете Хамбургер, подчеркивая, что в повествовании от третьего лица задействован не реальный, а *вымышленный рассказчик*. Но этим положением, как известно, пренебрегают традиционные исследователи литературы, для которых «рассказчик» нарративного текста от третьего лица является таким же «рассказчиком», как и рассказчик, повествующий от первого лица (в автобиографии, мемуарах и т. д.).

Важным свойством, позволяющим отличить художественный текст от документального, является *глагольное время*, которое играет в документе и рассказе от первого лица иную роль, нежели в нарративе от третьего лица. В рассказе от первого лица, который рассматривается в надлежащем виде как автобиография, где события и опыт передаются «я»-рассказчиком, это первое лицо структурно *не принадлежит сфере вымысла*. Поэтому в автобиографическом повествовании время (настоящее, прошедшее и будущее) точно соотносится со временем «я» рассказчика первого лица, с его настоящим, прошедшим и будущим, в то время как в художественном тексте дело обстоит иначе.

А если вернуться к цитируемому мной фрагменту «Истинной жизни Себастьяна Найта», то там простое прошедшее время (претерит) и вовсе чередуется с настоящим временем. Но означает ли это, что события, описываемые в прошедшем времени, предшествуют событиям, описываемым в настоящем? Рассмотрим одно такое предложение: «Удача приходит к тому, кто ей не мешает, — и вот мне предлагалось здесь нечто такое, чего я не смог бы добыть никогда, поставь я себе подобную цель». Что означает сочетание *претерита* глагола «предлагалось» с *дейктическим наречием* «здесь», понимаемым как указание места в обозреваемом в данный момент пространстве? Даже если бы мы добавили к этому предложению еще и *дейктическое наречие* настоящего времени («сегодня»), смысл этого предложения несколько бы не изменился. И это означает, что *претерит* в художественном тексте

не несет функции прошедшего времени, а скорее воспринимается как действие *здесь и сейчас*. И эта функция *претерита* указывает на то, что история рассказывается уже не говорящим субъектом «я», т.е. не «автором», а вымышленным персонажем, которому автор отводит роль рассказчика, и, соответственно, весь нарратив становится вымыслом (К. Хамбургер).

Попутно замечу, что теория Кете Хамбургер (и автор особо оговаривает этот факт) не упраздняет, а скорее упрощает текстуальный анализ художественных текстов, дав им правильное направление. И следуя этой оговорке, я позволю себе предложить наблюдение, сделанное мной в ходе размышлений над текстом Набокова. Уже в первом абзаце романа имеются два «документальных сообщения», а именно: «Себастьян Найт родился тридцать первого декабря 1899 года» и «утро Себастьянова рождения было погожим и безветренным, при *двенадцати градусах* /курсив мой — А.П./ ниже нуля (по Реомюру)». Однако, на поверку эти «документальные сообщения» являются хронологической игрой, не лишенной коварства.

Начнем с цифры двенадцать, о которой Набоков предусмотрительно оповестил читателя в Предисловии к мемуарному тексту «Память, говори!» До одной роковой даты, 14 февраля 1918 года, Юлианский календарь отставал от Григорианского на 12 дней. Дата оказалась роковой для Набокова, так как внесла двойную путаницу в нумерологию его жизненного пути. Он родился 10 апреля 1899 г., т.е. 22 апреля по Юлианскому календарю, по которому тогда жила Россия, отставая от Европы, которая жила по Григорианскому календарю, на 12 дней. Однако, начиная с роковой даты 14 февраля 1918 года Россия упразднила Юлианский календарь, провозгласив разницу между Григорианским и Юлианским календарями уже не 12, а 13 дней. И это коснулось Набокова роковым образом. Его *законный* день рождения приходился уже не на 22, а на 23 апреля. И ему ничего другого не оставалось, как создать стилистический пласт, который Пекка Тамми назовет «нумерологической магией». В частности, в комментариях к «Евгению Онегину» Набоков не забудет указать время восхода солнца в день дуэли Онегина с Ленским, поручив исследование этого вопроса своей жене Вере.

Однако, приведя цифру *двенадцать* для обозначения градусов по Реомюру «в утро Себастьянова рождения», Набоков не воспользовался отличавшимися скрупулезностью услугами Веры Набоковой, предпочтя мистификаторский трюк точному знанию. Ведь в метеорологических

сводках Санкт-Петербурга «двенадцать градусов по Реомюру» были зафиксированы не в декабре 1899 года, каким в романе числится день рождения Себастьяна Найта, а в марте 1900 года. И мистификация, скорее всего, заключалась в том, что 12 марта реально приходилось на день рождения того лица, которое и послужило прототипом заглавного персонажа романа.

Тут важно иметь в виду, что номера (домов/телефонов), даты (рождения/смерти), дни недели, а также шкала температур (по Реомюру, Цельсию или Фаренгейту) включены Набоковым в игровое поле, составляющее главную особенность его стиля. В частности, день рождения Тимофея Пнина вырос в третьей главе романа в отдельную тему, поименованную в «Нью-Йоркере» как «Pnin's Day». Эта публикация пришлась на день рождения Набокова — 23 апреля 1955 года («ложный» день рождения, как нам уже удалось заметить). Однако, день рождения Пнина, о котором речь идет в первой главе, приходится на разные даты: (соответственно на «15 февраля» и «18 мая»). Геннадий Барабтарло списал это несоответствие на счет того, что эта тема еще не была вписана в ткань третьей главы.

Однако, столкнувшись с другими датами, к которым ему не повезло найти «значимого соответствия», Геннадий Барабтарло обратился за помощью к Вере Набоковой и получил ответ, на мой взгляд, не менее загадочный, чем сами даты: «Возможно, эти даты могли иметь определенное мнемоническое значение для автора». Вслед за ответом Веры Набоковой Геннадий Барабтарло делает приписку о том, что Набоков «однажды признался, что обычно выбирает памятные даты по практическим причинам», то есть, по причинам, которые Набоков назвал отправной точкой.

А между тем, в интервью, на которое ссылается Барабтарло (или Вера Набокова), обсуждается совпадение трех дат: самоубийства Кинбота, годовщины Пушкинского Лицея и смерти Джонатана Свифта, которые приходятся на 19 октября. «Как и Пушкина, меня влекут судьбоносные даты. Более того, когда я придумываю дату для какого-либо особого события в романах, я часто выбираю более или менее знакомое в качестве отправной точки (что помогает проверить возможную опечатку в гранках)», комментирует этот факт Набоков, ни словом не обмолвившись о *мнемоническом методе*. Ведь *мнемонический метод* есть средство для запоминания дат, не удерживаемых в памяти ввиду их необязательности, по *памятным* (незабываемым)

датам. Скажем, для запоминания порядка цветов радуги был придуман акроним: «Richard of York gave battle in vain». А если бы Набоков указал на другую дату рождения Себастьяна Найта (по Лунному календарю он родился в 23 лунный день, т.е. разделил дату рождения с автором романа), эта дата, пожалуй, была бы мнемонической, хотя она и преисполнена, как увидим, тайного смысла.

И все же *хронологическая ловушка*, подготовленная Набоковым в третьей главе «Пнина», оказалась разгаданной Геннадием Барабтарло в несколько приемов. Как выяснилось, в 1953 году день рождения Пнина (15 февраля) приходился не на вторник, а на воскресенье. На вторник же приходилось не 15, а 10 февраля, т.е. дата, указывающая на день смерти Пушкина (29 января по Старому стилю, т.е. 10 февраля по Новому). Тема Пушкина предусмотрительно введена в нарратив третьей главы следующим образом. Пнин выводит на классной доске вроде бы произвольную дату: 26 декабря 1829 года. А когда выясняется, что в этот день Пушкин сочинил провидческое стихотворение о смерти («И где мне смерть пошлет судьбина,/ В бою ли, в странствии, в волнах»), профессор Пнин сделал попытку продолжить эту тему:

«Но умер Пушкин вовсе не в этот день...» говорит он. Однако, Набоков не дает ему закончить начатую мысль. В момент, когда дата смерти Пушкина уже готова была сорваться с его губ, стул под ним трещит под общий хохот аудитории.

Конечно, *хронологические ловушки* Набокова вовсе не ограничиваются топикой смещенных календарных дат. Например, число 12 имеет откровенно мистический смысл в рассказе «Сказка» (1926), что указывает на интертекстуальную связь рассказа Набокова с работами мистиков типа Густава Майринка. «Например, дом, где в огне исчезает тело барона Мюллера, носит 12-й номер. А Христофор Таубеншлаг является двенадцатым и последним бароном Йохером», — пишет Борис Соколов в своей книге «Тайны “Мастера и Маргариты”». У Майринка же, как вижу это я, Набоков мог получить урок числовой анаграммы. Вот цитата из письма тайного агента («зловещего Кровавого епископа Боннера»), в которой описывается арест героя романа Майринка Джона Д.: «Я поместил арестованного в камеру № 37, так как это самая отдаленная и надежная камера в башне. Там, думаю я, заключенный будет надёжно изолирован от своих многочисленных и высокопоставленных связей, выявить которые чрезвычайно трудно. На всякий случай, эта камера будет

числиться у нас под номером 73, так как власть некоторых друзей арестованного не знает границ».

Дополнительно, хронология могла служить Набокову тем «ходом коня», с которым он связывал всякий литературных обман. Скажем, Альфред Аппель указывает на *цифровые повторы* («совпадения», как он их именует) числа «342»: «Гумберт переезжает жить в дом Шарлотты Хейз на 342 Lawn Street; он и Лолита открывают свой незаконный тур по пересеченной местности в комнате 342 отеля «The Enchanted Hunters»; и за год в пути они регистрируются в 342 отелях и отелях». Но повторы числа «342» являются «совпадениями» лишь в том смысле, в каком само число обозначает (анаграмматически) день рождения Набокова 23 апреля (23.4). Но дата рождения Набокова, которая внедряется в сознание читателя «Лолиты» путем многократных повторов, представляет собой еще один шифр, разгадки которого следует искать у Джойса.

В интервью, данном Роберту Хьюзу (сентябрь, 1965), Набоков припомнил, что он «однажды поставил ученику тройку с минусом или двойку с плюсом за то, что тот применил к главам /«Улисса» — А.П./ заголовки, заимствованные у Гомера, даже не заметив появлений и исчезновений *человека в коричневом плаще*. Он даже не знал, кем был тот человек в коричневом плаще». Конечно, Набоков хотел услышать от студента, что «человеком в коричневом плаще» был сам Джеймс Джойс. Но желание наказать студента вряд ли было связано с плохим знанием романа Джойса. Скорее, Набоков не мог простить студенту невнимания к литературному приему, ставшему для Набокова величайшей находкой, а именно, введения себя в качестве персонажа романа. В каком-то смысле Альфред Аппель, один из лучших учеников Набокова, повторил ошибку «нерадивого» студента, не узнав в числе «342» «человека в коричневом плаще». Неужели он забыл слова, произнесенные Набоковым в самом начале первой лекции на курсе «Гуманитарные науки-2»: «Есть только два великих англоязычных писателя, для которых английский язык не был родным. Первый, но худший — Джозеф Конрад. Второй — я»?

