

## ДЯГИЛЕВ И УЧЕНИК

SERGE DIAGHILEV: AN INTIMATE BIOGRAPHY, BY SERGE LIFAR. NEW YORK: G.P.PUTNAM'S SONS. 413 PP.{1}

Оглядываясь через плечо, воспринимаешь русский ренессанс как любопытную и прелестную вещицу, сочетающую бесценное артистическое волшебство с чертами жутковатой тщетности и пафосом неминуемой гибели. Начавшись около пятидесяти лет назад как бунт против русской «викторианской» эры, он подошел к концу спустя двадцать пять лет; в то время как утилитаристские и дидактические тенденции шестидесятых и семидесятых, отступив на время, словно волна, оставляющая мокрый песок сиять цветной галькой, накатили вновь, с гораздо большей силой.

Среди множества имен, связанных с русским ренессансом, имя Дягилева заслуживает почетного упоминания. Хотя он и не был творческим гением в строгом смысле слова, его безупречный художественный вкус в сочетании с неповторимой индивидуальностью и пламенной энергией в поддержке и распространении всего самого прекрасного в искусстве обеспечили ему выдающееся место в истории русской культуры. По этой причине книга г-на Лифаря заслуживает прочтения.

Книга состоит из двух частей, причем в первой излагаются голые факты жизни Дягилева – и тем, кто серьезно занимается изучением русского балета, будет вполне достаточно ознакомиться с этими 236 страницами, где фактические данные превалируют над творческими усилиями. Правда, и хорошего бывает слишком много: я, например, никогда не переваривал описания мельчайших подробностей детства героя биографии. Хуже другое: стиль г-на Лифаря так помпезен и многоречив, что затмевает суть. Такие выражения, как божественный, блистательный, поиски Святого Града, память о райском блаженстве, в применении к раздражительному господину в цилиндре и шелковом кашне, могут быть отнесены на счет преданности ученика своему наставнику; но я отказываюсь выслушивать торжественные сентенции о том, что «воспоминания детства сохранились в Дягилеве на всю его жизнь» и что «в декорациях Бенуа к "Гибели богов" [с постановкой которой Дягилев не был напрямую связан] его [Дягилева] словно преследует некий уголок Пермской губернии».

Его истинным достижением было то, что он собрал воедино и показал миру это изысканное сочетание движения, цвета и звука – русский балет. Его представительная внешность была столь «джентльменской и аристократичной», что люди оборачивались, чтобы посмотреть на него. Его привычка бить посуду и крушить гостиничную мебель в состоянии легкого раздражения частично объяснялась, возможно, представлением чужеземцев о вывезенной на экспорт русской «душе». Его моральный облик был, говоря по правде, аномальным. Он мог быть очарователен, если ему этого хотелось. Он запугивал своих танцовщиков, ласково предавал друзей и омерзительно оскорблял женщин. В пожилом возрасте

в нем развилась мания коллекционирования книг, о которой сожалеет г-н Лифарь, хотя она и представляется самой милой чертой в характере этого человека.

Вторая часть книги посвящена тому, кого автор считает наиболее удачной находкой Дягилева: Сергею Лифарю. Подробное перечисление мышиных интриг, описания личных раздоров и самодовольная, слащаво-красивая, любовно-мистическая нотка вряд ли могут доставить читателю удовольствие, в то время как «интимные» детали взаимоотношений автора с Дягилевым (изображенным, к примеру, чудовищно толстым стариком в старомодном ночном халате, имитирующим ради г-на Лифаря балетные па в двухместном гостиничном номере) отвратительны не только сами по себе, но и по причине неуклюжести пера г-на Лифаря. В подобных обстоятельствах задача, стоявшая перед переводчиком, наверное, была невероятно сложной, и неудивительно, что перевод лишен своеобразия – хотя в целом он чуточку менее банален, чем оригинальный русский текст. Все же я не думаю, что переводчику стоило так обманываться слоновьими размерами слова «compendious», [1] чтобы использовать его в смысле «большой»; с другой стороны, некоторые фразы обязаны своей печальной участью автору, а не переводчику. Ведь именно г-н Лифарь следующими словами описывает успех балетной премьеры: «Я был затоплен цветами, предметами, фруктами и письмами».

Перевод Марка Дадяна

#### ПРОФЕССОР ВУДБРИДЖ ПОСТУЛИРУЕТ РЕАЛЬНОСТЬ МИРА В «ЭССЕ О ПРИРОДЕ»

{2}Возможно, обаяние «Эссе о природе» Фредерика Дж. И. Вудбриджа («Коламбия Юниверсити Пресс», \$3) состоит в чистоте его языка, в величественной решимости автора противостоять всякому словесному абсурду. Как бы часто автор ни задумывался о том, в какой форме может предстать перед нами мальчишка-голец Природы, его самого никогда не введет в заблуждение чертенок двусмысленности в обличье посыльного.

Его резко выраженная неприязнь к тому, что в философии именуют «дуализмом», несколько сродни отношению сочинителя шахматных задач к «двойственным решениям»; философ склада профессора Вудбриджа бывает раздосадован каждый раз, когда философская проблема имеет более одного решения – именно потому, что один из вовлеченных в решение терминов определен неясно, а значит полиморфичен – недостаток, обесценивающий саму задачу. Он настолько осмотрителен в обращении с каждым понятием (будь то «знание», «свет» или «материя»), так отвращает его сама возможность протащить под брюхом невинно выглядящего существительного скрытый смысл, что он предпочитает остричь все стадо. В результате достигается некоторая бодрящая сухость изложения, и мысль идет по дороге почти обнаженной,

поживаясь, но сияя искренностью.

### Человек в природе

Основное положение автора заключается в том (и мудрый профессор оценил бы использование мной настоящего времени вместо прошедшего), что, коль скоро человек пребывает в природе, то нашим действиям и миру, в котором мы их совершаем, не может быть дано непосредственное объяснение. Это один из примеров освежающего здравого смысла автора, и все же его недостаточно, чтобы запереть солипсизма в мире самообмана, в том призрачном счастье неведения, где, по мнению профессора, ему надлежит быть. Всякое монистское учение обязано каким-то образом избежать (или пренебречь, как поступает профессор Вудбридж) той старой волчьей ямы дуализма, которая отделяет «я» от «не-я», – расселины, что становится тем глубже, чем настоятельнее утверждается реальность мира.

Правда, что в естественной смерти достигается естественное слияние («...умереть и остаться, где-то, как-то, в объятиях Природы» – прекрасно пишет профессор Вудбридж по другому поводу), но доколе мозг живет, невозможно избавиться от парадокса, вынуждающего нас осознавать Природу изнутри, так как мы заключены в самих себя и потому отделены от Природы. Человеческий разум – это ящик без осязаемой крышки, стенок и дна, но все же ящик, и нет на земле метода способа, позволившего бы вырваться из него и одновременно в нем оставаться. Профессор Вудбридж воспринимает мир настолько реальным и с такой властной мощью анализирует эту реальность, что у зачарованного читателя не остается времени задаться вопросом – а реально ли наше знание о мире; этот вопрос приходит в голову позже, точно так же как, вернувшись из путешествия, спрашиваешь себя, а не была ли та живописная сценка в Старом городе разыграна специально для туристов. Мне в особенности понравилась «оптическая структура вселенной» профессора Вудбриджа.

Предположения о том, что философы по преимуществу дневные создания (и неважно, до какого часа ночи поблескивают их чернильницы и стекла очков), а также о том, что пространство не было бы пространством, если б цвет и очертания не представлялись первичными категориями восприятия, выходят за пределы «наивного реализма» автора именно там, где, казалось, он крепче всего стоит на ногах. Но так ли первостепенна видимость во всех мыслимых сферах знания о Природе? Хотя я лично с радостью бы согласился провести вечность за созерцанием холма в голубоватой дымке или бабочки, я, тем не менее, изрядно огорчился бы, приняв как данность, что не существует еще более увлекательных способов познания бабочек и холмов.

### Память и воображение

Кроме того, профессор Вудбридж высказывает предположение, что воспоминания и воображение суть следствия происшедших и предстоящих событий в Природе, но не наоборот. В этой связи хотелось бы услышать, как профессор толкует понятие «роста», ведь даже следуя его отменно скроенной аргументации, простой смертный с разочарованием обнаружит, что в книге никак не затрагиваются

отношения между понятиями времени и развития. Философы обречены на критику, и то, что некоторые пассажи в книге профессора Вудбриджа раздражают бьющим через край здравым смыслом, вовсе не умаляет ее достоинств. Прозрачность его слога, ход мысли, мастерство в подборе примеров и скрывающаяся за ними глубокая мудрость превращают «Эссе о природе» в книгу непреходящей ценности, в памятник превосходному ученому и, как можно предположить, доброму человеку. Рассматривая же литературные особенности этой работы, следует отметить, что перед нами удачный пример произведения, автор которого убежден, что язык не соотносится с Природой, но создается в Природе, и невольно задумываешься о том, как должно ощущать себя писателю, а именно, что его усилия выстроить фразу наилучшим образом – посредством сохранения, а не изобретения – не более чем попытки воплотить совершенное нечто, уже существующее в неведомом мире, который профессор Вудбридж вежливо именуется «Природой».

Перевод Марка Дадяна

Г–Н МЭЙСФИЛД И КЛИО

BASILISSA, A TALE OF THE EMPRESS THEODORA, BY JOHN MASEFIELD. NEW YORK: THE MACMILLAN COMPANY. 307 PAGES.{3}

Что есть история? Сны и прах. Сколько путей открывается перед романистом, занимающимся историей? Только три. Он может добиваться расположения уклончивой Музы правдоподобия, стремясь во что бы то ни стало раскопать и расположить в порядке соответствующие факты и детали; он может откровенно позволить себе сочинить фарс или сатиру, воспринимая прошлое как пародию на настоящее; или же, проницая все пределы времени, он может вверить случайно выбранную мумию заботам своего гения – при условии, что он обладает гением. Так как в своей новой книге г–н Джон Мэйсфилд{4}, похоже, не обращается ни к одному из первых двух вышеупомянутых методов, следует предположить, что в попытке преобразовать конкретную отдаленную эпоху в непреходящую реальность человеческих страстей он опирается на вдохновение. К несчастью, сила его искусства не соответствует поставленной задаче; а раз это так, проблема оценки становится вполне определенной: когда единственным существом, верящим в действенность чар, становится сам волшебник, должны ли зрители глазеть на зацветающую сухую палку? Должны. Книга эта – блестящий пример фальшивого романа и фальшивой истории; она принадлежит к широко распространенному роду лживых книг, и для исследователя ее недостатки столь же примечательны, сколь были бы примечательны качества выдающегося достижения. Феодора, «покинутая любовница» Гекобола{5}, застряла в отеле «Дафна» в Антиохии, куда приехала по совету мягкосердечного старого монаха (хорошо известный тип «семейного заступника»). Драгоценности, что дал ей ее любовник, оказываются фальшивыми, и располагая лишь неоплаченным гостиничным счетом и незаказанным билетом в родной

город, Феодора проводит «двадцать очень неприятных минут, думая об этих вещах» (и предположительно поглядывая на часики, которые опаздывают на четырнадцать веков). К счастью, ей встречается танцовщица, которой она некогда оказала услугу, спасши ее от ухаживаний старого развратника (это доказывает, что нравственные устои девушек в Византии были столь же нерушимы, как и в викторианских романах). Благодаря этой подруге она находит работу в танцевальной труппе, которая, судя по разрозненным намекам, прибыла на Восток аж из самого бело-голубого Монте-Карло. Феодора, как оказывается, знает несколько слов по-французски (*livre rouge*, *remplaçant*), привычных для этой профессии. Приятно также отметить, что около 520 года от Р.Х. в гостиницах требовали оплатить лишний день проживания, если постоялец не уезжал до полудня. Затем она садится на корабль, следующий в Константинополь.

До этого времени стиль г-на Мэйсфилда отличался той холодноватостью и изяществом, что могут одурачить неискушенных читателей, побудив их принять затхлое подражание Анатолю Франсу за аромат ушедших дней. Трюк, заключающийся в окончании предложения словами «и так прелестно», тающих, так сказать, в воздухе, может сойти за изысканную отточенность слога; однако при более внимательном изучении эта мурлычащая чистота оказывается лишь жалкой подделкой, напичканной болтливymi повторами.

В Византии повествование набирает обороты. Это происходит угрожающе быстро. Не дав читателю опомниться, Феодора, которая, несмотря на интрижку с Гекоболом, казалась нам скромницей и занудой, вдруг начинает объяснять сварливому старому полковнику императора и его тупоголовому племяннику, принцу Юстиниану, тонкости современной политики. В то же время в городе проходят сопровождающиеся беспорядками выборы. Феодора оборачивается знакомым персонажем, умненькой девочкой из детективного романа; и наконец (история несется на предельной скорости, и для изысканных мелочей уже нет времени) мятежники разгромлены, и Феодора венчается с принцем.

С психологической точки зрения небезынтересно полюбопытствовать, почему, ради всего святого, Мэйсфилд вообразил, будто для плетения подобных небылиц ему требуется Византия. Даже если не принимать во внимание грубые обвинения, содержащиеся в «Тайной истории» Прокопия, существует достаточно доказательств того, что Феодора была кем угодно, но не молоденькой гувернанткой, которую изображает героиня Мэйсфилда. Недавний бум исторических романов, очевидно, оказал завораживающее воздействие на г-на Мэйсфилда. Если это – Византия, можно сказать лишь, что она аннексирована Руританией<sup>{6}</sup>. Та же атмосфера фальши, те же ошибки, хотя и более тщательно скрытые, чем застенчивые анахронизмы г-на Мэйсфилда, присутствуют во всех исторических романах, производимых второсортными современными писателями, так что неважно, зовутся ли герои этих книг Петром Великим или Гете, Марией Антуанеттой или Нероном, или же из пухлых бестселлеров на сцену вспрыгивают грустные кавалеры – всем этим персонажам неизбежно присуще нечто общее: занятое семейное сходство, объединяющее восковые фигуры мадам Тюссо.

Перевод Марка Дадяна

## ШЕКСПИР Г-НА УИЛЬЯМСА

MR. SHAKESPEARE OF THE GLOBE, BY FRAYNE WILLIAMS. NEW YORK: E.P. DUTTON AND COMPANY. 396 PAGES.{7}

Биографическая часть этой книги оправдывает наши ожидания титана, не слишком ясно представляющегося воображению, на ком разжирела книжная реклама и интерес к жизни которого распространился повсеместно. Несомненно, есть все-таки что-то очень притягательное в той иллюзии, которую г-н Фрейн Уильямс упорно пытается поддерживать, а именно: что окружение способно оказывать влияние на поэта, раз уж это с определенностью выведено из его произведений. «Никакой поэт, – говорит он, – не может быть понят без оценки его отношения к браку». До чего тонко подмечено! Вчитаемся же в сонеты, сочиненные Синею Бородой. Прислушаемся к хихиканью и стуку дверей в спальнях времени, где раздается эхо великих шагов. Поверим г-ну Уильямсу, когда он уверяет, что «многое из того, что Шекспир слышал в детстве от матери о ее семье и друзьях, впоследствии должно было помочь ему при создании портретов благородных женщин». Метода, с помощью которой автор приходит к сему счастливому открытию, проста: сперва он выдвигает предположение, что Шекспир списал Волюнию{8} с собственной матери, потом его мысль движется в обратном направлении, и уже Мэри Арден{9} изображается римской матроной. Ничего удивительного, что все у него так замечательно сходится.

Нас также просят принять на веру, что «Шекспир был смущен, узнав, что ему, в какой-то мере беззаботному молодому человеку [мне нравится это «в какой-то мере»], вскоре предстоит стать отцом». Подобным же образом бессознательная фантазия, творя образ «деревенской девушки» и с легкостью превращая алые яблоки в румяные щеки, видит Энн Хетеуэй{10} «крепкой, пышущей здоровьем деревенской девушкой» – хотя, конечно же, она могла быть тощей и истеричной точно так же, как иногда попадают бледные мясники и рассеянные слоны. «Какой бы ограниченной и недалекой она ни была, – говорит автор, – нельзя забывать, что она прямо или косвенно [«косвенно» безопасней] способствовала формированию гения Уильяма Шекспира». И когда ее сын умер «от воздействия инфекции», Энн «стояла у могилы вместе со своим преуспевающим мужем» – хотя, строго говоря, момент был для него не совсем подходящий, чтобы радоваться своему преуспеянию (это похоже на фразу, которую я где-то вычитал на днях: «голубоглазый, седовласый, безголовый труп Такого-то»). Ну и наконец, любопытно узнать, что «для беседы нужны двое и столько же – для любви» – и сей факт, вкупе со стоящей на втором месте кроватью («самым сокровенным монументом ее жизни»), – едва ли не все, что мы и болтливый автор действительно узнаем об этом особенном браке.

Стойкий читатель, однако, доберется до следующей части книги, где г-

н Уильямс рассуждает о художественных открытиях Шекспира и постановке его пьес. Тут слог становится несравненно лучше, и автор производит впечатление понимающего критика. Особенно убедителен он в оценке привносимых актерами и постановщиками искажений, от чего страдал и по сию пору страдает Шекспир: припудренных экивоков восемнадцатого века и мужицких грубостей девятнадцатого; давления мертвой театральной традиции и ужасов нашего собственного времени: постановок с упором на сценические трюки и потустороннюю вакханалию света, сумасшедших декораций, мистического подтекста, идиотских представлений на открытом воздухе, преступного сокращения лучших ролей, перестановки сцен и пошлости социологических трактовок.

Я был разочарован, не найдя в «Шекспире и Глобусе» ничего похожего на то, что как будто обещает игра слов в названии книги – разговора о влиянии Шекспира на мировую литературу. Вольтеровская версия «Гамлета», постановка «Короля Лира» в Царевококшайске и определенные серьезные исследования немецких ученых, наверное, представляли бы куда больший литературный и человеческий интерес, нежели сыновья любовь Шекспира или попытка выследить в подстриженных кустах его сонетов таинственную личность, скрывающуюся под инициалами W.H., и растрепанную смуглянку.

Перевод Валерия Минушина

ЭССЕ БЕЛЛОКА – ПРЕСНОВАТО, НО ПРИЯТНО

THE SILENCE OF THE SEA AND OTHER ESSAYS. BY HILAIRE BELLOC. NEW YORK: SHEED & WARD. 253 PP. {11}

«Невинность – это жемчужина, скрытое сокровище, редко извлекаемое на свет», – пишет г-н Беллок {12} в своем последнем из сорока восьми небольших эссе, собранных в этой книге. Жемчужина иногда выглядит чуточку тускловатой, с легким молочным отливом, не обязательно опаловым; но в целом книга г-на Беллока произвела благоприятное впечатление на вашего доброжелательного обозревателя. Его стиль, в наиболее удачных местах, можно сравнить с тем оранжерейным окном, которое он описывает и которое представляет собой «прямоугольник, увенчанный квадратом», причем «высота прямоугольника равна диагонали квадрата над ним». Безусловно, исчерпывающая полнота совершенной пропорции является великим достоинством во всяком искусстве; но разве не должно что-то сказать и в пользу блистательного перебива, взрывной фразы, захватывающего отступление, хода коня? Этюды г-на Беллока – это, несомненно, сплошь слоны и ладьи; происхождение многих его мыслей слишком очевидно; принаряженная банальность то и дело грациозно кланяется читателю.

Некоторые из этих эссе (такие, как «0 неудачнике» или «0 шляпах») представляют для писателя слишком легкую задачу. Когда автор ищет

«ясной» прозы и с грустью замечает, что сегодня «нам скучно описывать вещи такими, как они есть», он излагает общераспространенное мнение, которому вряд ли есть дело до писательского чувства правды; ибо где и в каком веке описывали вещи «как они есть»? Кроме того, когда г-н Беллок пытается выразить идею Постоянства, пространно рассуждая о «человеке, пашущем свое поле» (пока города превращаются в руины и зарастают маком), удручающее постоянство избитого образа (которого не могут спасти ни эти мои маки, ни ренановские) подмывает возразить, что человек никогда не бывает одним и тем же.

Беда г-на Беллока в том, что он пытается быть одновременно тривиальным и оригинальным, помещая на, так сказать, предметное стекло тончайший срез очевидного и разглядывая его в телескоп. В результате получается странная деформация, пример которой можно обнаружить (без особых усилий) в следующей неряшливой фразе: «(...) если молодой человек напишет два любовных письма и, отправляя их, перепутает адреса, каждый из получателей, вполне вероятно, воспримет свое послание как предназначенное ему или ей».

Г-н Беллок хорош (как я уже намекал), когда таскает сливы с пирога Клио (который она ест и который всегда в ее распоряжении, не так ли?) или когда (приношу извинения за все эти замечания в скобках, слишком уж заразителен стиль г-на Беллока) поэт в нем выражает многое малыми средствами. Как в такой, к примеру, фразе: «...на всех парусах корабль, эта слава Англии... эта башня парусины, многоэтажная и живая, кренясь, летит сквозь туман». *Caressez la phrase: elle vous sourira*[2] – как заметил более циничный писатель. А раз уж мы заговорили об улыбках, не могу не хмыкнуть, когда г-н Беллок принимается подмигивать: юмор у него скудный, шутки допотопные; и все же хотелось бы думать, что он не отказывает себе в удовольствии (наконец-то) от души позабавиться, когда с важностью утверждает, что «деспотия, чьи действия направляются тонким вкусом, способна избавить общества с иным политическим устройством от художественного хаоса». Или я ошибаюсь? Если ошибаюсь и он говорит это серьезно, о, тогда невозможно без дрожи представить себе страну, где правит кандидат г-на Беллока, идеальный критик, человек высокого ума, который вежливо, но безжалостно навязывает «закон красоты и величия» робким литературным поденщикам, школьникам, презренным гениям (и собственные его трагедии идут под гром оваций в громадном театре, им самим созданном)! Нет, уверен, что это обычный розыгрыш, поэтому, пожалуйста, давайте сохраним наш «художественный хаос», где всякая книга, хорошая или плохая, занимает свое место и имеет право на существование – и низкопробные романы, и Ветер, и Колокол, и Анна Ливия Плюрабель{13}, и непритязательные эссе г-на Беллока.

Перевод Валерия Минушина

ТРАГЕДИЯ ТРАГЕДИИ

{14}Обсуждение приемов современной трагедии наводит меня на довольно мрачные мысли о том, что можно назвать трагедией искусства трагедии. Горечь, с которой я взираю на нынешнее состояние драмы, вовсе не означает, что все потеряно и что современный театр можно просто отвергнуть жестом пренебрежения – пожав плечами. Я хочу сказать, однако, что если что-то не будет сделано, и сделано поскорее, ремесло драматурга перестанет быть предметом сколько-нибудь серьезного разговора о литературе. Драма целиком перейдет в разряд зрелищ, будучи полностью поглощена другим искусством – постановки и актерского мастерства, искусством, несомненно, великим и мною страстно любимым, но столь же далеким от основного писательского занятия, как живопись, музыка или танец. Пьеса будет создаваться театральным начальством, актерами, рабочими сцены – и парой кротких сценаристов, с которыми никто не считается; она станет плодом совместной работы, а сотрудничество, безусловно, не способно породить ничего столь же долговечного, как труд одного человека: какими бы талантами соавторы ни обладали по отдельности, конечный результат неизбежно окажется компромиссом между их дарованиями, чем-то усредненным, подрезанным и подвзбитым, рациональным числом, добытым путем перегонки смеси иррациональных. Все, что связано с драмой, окажется в тех руках, в которые, по твердому моему убеждению, должен падать уже зрелый плод (итог усилий одного человека), – довольно грустная перспектива, но она может стать логическим разрешением конфликта, который раздирает драматургию, и в особенности трагедию, на протяжении уже нескольких столетий.

Прежде всего давайте попробуем определить, что мы подразумеваем под «трагедией». В обыденной речи «трагедия» настолько близка понятию судьбы, что почти синонимична ему, в особенности если предположительная судьба нас отнюдь не прельщает. Трагедия в этом смысле, то есть лишенная подоплеки рока, рядовым наблюдателем как таковая и не воспринимается. Скажем, если один человек пошел и убил другого человека, более или менее того же пола, что и он, – просто потому, что в этот день он был более или менее расположен кого-нибудь убить, – то никакой трагедии тут нет, или, говоря точнее, убийца не становится в этом случае трагической фигурой. Он скажет полиции, что день с самого утра не заладился, и по его душу призовут психиатров, – вот и все. А вот если вполне уважаемый человек медленно, но неумолимо (кстати сказать, «медленно» и «неумолимо» так часто используются вместе, что стоящее между ними «но» следовало бы заменить обручальным кольцом «и») подводится к убийству судорогами и попустительством обстоятельств, или долго сдерживаемой страстью, или чем-то таким, что давно уже подмывает его волю, – короче, чем-то, против чего он безнадежно и даже, может быть, самоотверженно боролся, – тогда, каково бы ни было совершенное им преступление, мы видим в нем фигуру трагическую. Или опять-таки: вы встречаете в обществе человека, внешне совершенно заурядного, добродушного, хоть и несколько жалкого, приятного, но немного занудного, отчасти глуповатого, быть может, но не более всех остальных, персонажа, к которому вам и в голову никогда не придет приложить эпитет «трагический», а затем вдруг узнаете, что несколько лет назад человек этот был силою обстоятельств поставлен во главе некой

великой революции, разразившейся в далекой, почти мифической стране, а после, силою уже совсем иных обстоятельств, был изгнан в вашу часть света, где он и влачит теперь существование, как призрак своей прошлой славы. Тут же все то, что представлялось вам в этом человеке банальным (собственно говоря, сама заурядность его облика), становится для вас чертами подлинно трагическими. Король Лир, дяденька Лир, даже более трагичен, когда он бездельничает во дворце, чем в тот миг, когда он убивает тюремного стража, повесившего его дочь.

Итак, каков же итог предпринятого нами скромного исследования обиходного значения слова «трагедия»? Итог таков: мы обнаружили, что термин «трагедия» является тождественным не только року, но также и нашей осведомленности о чей-то медленной и неумолимой судьбе. Нашим следующим шагом должно быть определение значения «судьбы» или «рока».

Из двух намеренно расплывчатых примеров, выбранных мною, можно, однако, вывести одно четкое умозаключение. Мы знаем о судьбе другого человека гораздо больше того, что знает о ней он сам. Строго говоря, осознай он себя как трагическую фигуру и начни вести себя соответственно, мы тут же утратим к нему всякий интерес. Наше знание его судьбы не является знанием объективным. Наше воображение рождает чудовищ, которых предмет нашего сочувствия, возможно, никогда и не видел. Вполне возможно, что он сталкивался с иными ужасами, переживал другие бессонные ночи, другие душераздирающие события, о которых нам ничего не известно. Нить судьбы, которая представляется нам *ex postfacto* [3] тянущейся так прямо, на самом деле могла быть необыкновенно запутанной, вплетенной в чужую судьбу или судьбы, столь же отчаянно запутанные. Та или иная общественная или экономическая подоплека (если мы привержены марксизму), сыгравшая, как нам кажется, в жизни интересующего нас человека такую важную роль, в том или ином конкретном случае могла не иметь никакого значения, хотя ею как будто все и объясняется, да еще так наглядно. В результате все, чем мы располагаем, чтобы составить собственное суждение о трагической судьбе другого человека, это пригоршня фактов, большую часть которых он попросту отвергнет; однако к ним добавляется еще и то, что подсказывает нам воображение, а наше воображение руководствуется логикой здравого смысла, которая, в свою очередь, до того заморожена общепринятыми представлениями о причинах и следствиях, что она готова скорее изобрести причину и приладить к ней следствие, чем вообще остаться без них.

А теперь посмотрите, что произошло. Праздное обсуждение чьей-нибудь судьбы автоматически приводит нас к сочинению вполне сценичной трагедии – отчасти потому, что мы уже много их видели в театре или иных увеселительных заведениях, но главным образом потому, что мы цепляемся за те самые старые железные прутья детерминизма, в клетке которого уже давным-давно томится душа драматического искусства. Вот тут и кроется трагедия трагедии.

Рассмотрим следующее странное положение: с одной стороны, трагедия принадлежит к области литературного творчества, хоть и цепляется в то же время за одряхлевшие правила, за мертвые традиции, которые

другие формы литературы с наслаждением нарушают, находя в этом процессе великолепную свободу, свободу, без которой не может развиваться никакое искусство; с другой стороны, трагедия принадлежит также сцене – но и театр тоже упивается свободой фантастических декораций и гениальностью актерской игры. Наивысшие достижения поэзии, прозы, живописи, режиссуры характеризуются иррациональностью и алогичностью, тем духом свободной воли, который прищелкивает радужными пальцами перед чопорной физиономией причинности. Но где же соответствующие достижения драматургии? Какие шедевры могли бы мы перечислить, кроме нескольких ослепительных в их гениальности трагедий-сновидений, таких как «Король Лир» или «Гамлет», гоголевского «Ревизора» и еще, возможно, одной-двух пьес Ибсена (эти – с оговорками), какие шедевры сравнятся со славой многочисленных романов, рассказов и стихотворений, созданных за последние три или четыре столетия? Какие пьесы, говоря напрямик, перечитывают?

Самые популярные пьесы вчерашнего дня по своим художественным достоинствам не превышают уровня его же самых дурных романов. Лучшие пьесы дня сегодняшнего находятся на уровне журнальных историк и пухлых бестселлеров. А высшая форма драматического искусства – трагедия – это в лучшем случае изготовленная в Греции механическая игрушка, которую дитя заводит, сидя на ковре, чтобы потом ползать за ней на четвереньках.

Я назвал две величайшие пьесы Шекспира трагедиями-сновидениями, в том же самом смысле я отнес бы «Ревизора» Гоголя к числу пьес-сновидений, а «Бувар и Пекюше» Флобера – романов-сновидений. Это определение никак не связано с особым рода претенциозными «пьесами-сновидениями», которые были одно время столь модными и которые, в действительности, управлялись самой что ни на есть трезвой причинностью, если не чем похуже, вроде фрейдизма. Я называю «Короля Лира» и «Гамлета» трагедиями-сновидениями потому, что логика сна или, возможно, лучше будет сказать, логика кошмара замещает в них элементы драматического детерминизма. И кстати, хочу подчеркнуть одно обстоятельство – то, как Шекспира ставят по всему миру, к Шекспиру никакого отношения не имеет, это всего лишь искаженные его версии, сдобренные разного рода причудливыми выдумками, иногда забавными, как в русском театре, иногда тошнотворными, как, например, в скверной стряпне Пискатора{15}. Существует нечто, в чем я абсолютно уверен, а именно, что пьесы Шекспира следует ставить *in toto*, [4] не выпуская ни единого слога, – или не ставить вообще. Однако с позиций здравого смысла и причинности, то есть с позиций современных постановщиков, и «Лир», и «Гамлет» пьесы невозможно плохие, и, смею сказать, ни один современный общедоступный театр не ставит их, строго придерживаясь текста.

Знатоки и получше меня изучали влияние греческой трагедии на Шекспира. В свое время я читал греков в английских переводах и нашел их авторами гораздо более слабыми, чем Шекспир, несмотря на то что здесь и там обнаруживалось сходство. Огни в «Агамемноне» Эсхила, эстафетой перелетающие через равнину, вспыхивающие над озером, перешагивающие горы, или раздирающая шафрановую тунику Ифигения – все это волнует меня, потому что напоминает Шекспира. Но меня

нисколько не трогают отвлеченные страсти и туманные чувства героев, безглазых и безруких, вроде той статуи, которая по непонятной причине считается идеалом красоты; более того, я не совсем понимаю, каким образом Эсхил может оказывать прямое воздействие на наши чувства, если даже самые пронизательные из ученых не способны с уверенностью сказать, о чем, собственно, идет речь в том или ином месте его трагедии, как надо понимать то, а как это, и под конец своих рассуждений сообщают лишь, что отнятие артикля у того или иного слова затемняет фразу и, по сути, делает невнятным как смысл ее, так и синтаксис. Воистину, именно в обширных и дотошных подстрочных примечаниях и разворачивается главная драма. Однако восторги вдохновенного грамматика – это не совсем те чувства, которые приветствуются театром, с другой же стороны, то, что сходит на нашей сцене за греческую трагедию, так далеко от оригинала, настолько зависит от той или иной сценической редакции и сценической новации, которые, в свой черед, находятся под таким влиянием вторичных условностей, порожденных первичными условностями греческой трагедии, что трудно сказать, что мы, собственно, имеем в виду, когда восхваляем Эсхила.

Впрочем, одно можно сказать наверняка: идея справедливого рока, которую мы, к несчастью, унаследовали от древних, до сих пор держит драму в подобии концентрационного лагеря. Время от времени гению удается сбежать оттуда: Шекспиру удавалось проделывать это не единожды, Ибсену почти удалось в «Кукольном доме», а в его «Боркмане» драма, по сути дела, сходит со сцены и отправляется извилистой дорогой к далеким холмам – любопытный символ испытываемой гением потребности сбросить бремя условности. Однако и он грешен: годы, проведенные Ибсенем в Скрибии<sup>{16}</sup>, привели к невероятно абсурдным результатам, которые порождает условность причинно-следственной связи и которые столь явственны в его «Столпах общества». Сюжет этой пьесы вертится, как вы помните, вокруг двух кораблей, хорошего и плохого. Один из них, «Пальма», находящийся в превосходном состоянии и готовящийся отплыть в Америку, стоит на верфи, принадлежащей главному действующему лицу пьесы. Другой, «Индианка», благословен всеми бедами, какие только могут выпасть на долю корабля. Он стар и непрочен, команда его беспробудно пьянствует, и перед обратным плаванием в Америку его, вместо того чтобы поставить на ремонт, лишь кое-как подлатывает на скорую руку корабельный мастер (акт саботажа, направленный против новых машин, из-за которых сокращаются заработки рабочих). Брату главного действующего лица предстоит отплыть в Америку, а у лица этого имеются причины желать, чтобы брат оказался на дне морском. В то же самое время его сынишка втайне готовится сбежать из дому в море. В таких обстоятельствах гоблины причины и следствия заставляют автора подчинить судьбы этих кораблей разного рода эмоциональным и физическим движениям персонажей, дабы достичь высшего напряжения именно в тот момент, когда в море одновременно отплывают и брат, и сын – брат на хорошем корабле вместо плохого, которому злодей, зная, насколько тот прогнил, разрешает, вопреки всем правилам, выйти в море, а горячо любимый сын этого злодея – на плохом, так что ему суждено погибнуть по вине отца. Ходы пьесы чрезвычайно усложнены, а погода – то штормовая, то ясная, то снова ненастная, – прилаживается к этим ходам, причем всегда таким образом, чтобы напряжение было

максимальным, вне зависимости от степени правдоподобия. Проследивая эту «линию верфи» на протяжении всей пьесы, обнаруживаешь, что она образует рисунок, весьма комичным образом приспособленный к нуждам автора, и исключительно к ним. Погоду заставляют вытворять самые жуткие диалектические фокусы, и, когда под счастливый конец суда выходят в море (без мальчика, которого как раз вовремя сняли с борта, но с братом, который в последний момент доказал, что убивать его все же не стоит), погода вдруг устанавливается не просто ясная, но сверхъестественно ясная – и это подводит меня к обсуждению одной из самых важных особенностей убогой техники современной драматургии.

Погода, как я уже говорил, лихорадочно меняется на протяжении всей пьесы, следуя лихорадочному движению сюжета. И вот, когда под конец пьесы мы узнаем, что ни один из кораблей не обречен на гибель, погода проясняется, и мы понимаем – к этому я и веду, – что она так и останется метафизически ясной даже после того, как опустится занавес, на веки вечные. Это то, что я называю идеей «абсолютной завершенности». Сколь бы ни были противоречивы на протяжении всех четырех актов пьесы действия человека и небес, они тем не менее неизменно сведутся к тому исключительной важности действию, которое происходит в самый последний момент заключительного акта. Идея «абсолютной завершенности» непосредственно проистекает из идеи «причины–и–следствия»: следствие окончательно, поскольку мы ограничены принятыми нами тюремными правилами. В так называемой «реальности» каждое следствие является в то же самое время причиной какого–то нового следствия, так что их сортировка – не более чем вопрос точки зрения. И хотя в «реальности» мы не в состоянии отсечь один побег жизни от других ее ветвящихся побегов, мы производим эту операцию на сцене, отчего следствие становится окончательным, ибо не предполагается, что оно содержит в себе некую новую причину, которая готова распусться где–нибудь по ту сторону пьесы.

Суть «абсолютной завершенности» хорошо раскрывается на примере сценического самоубийства. Вот что здесь происходит. Единственный логичный способ добиться того, чтобы окончание пьесы стало чистой воды следствием, то есть устранить малейшую возможность какого–либо его преобразования в новую причину по ту сторону пьесы, состоит в том, чтобы одновременно с пьесой завершить и жизнь ее главного действующего лица. Казалось бы, идеальное решение. Но так ли это? Давайте посмотрим, каким образом можно избавиться от человека навсегда. Существует три пути: естественная кончина, убийство и самоубийство. Ну–с, естественную кончину мы отбрасываем сразу, потому что как бы тщательно она ни подготавливалась, сколько бы сердечных приступов больной ни перенес по ходу пьесы, драматургу–детерминисту почти невозможно убедить зрителей–детерминистов, что Господь в этом деле обошелся без его помощи; публика непременно сочтет такую естественную кончину уверткой, случайностью, слабым и неубедительным финалом, и в особенности потому, что смерть должна наступить почти мгновенно, иначе она подпортит последнее действие никому не нужным изображением агонии. Я предполагаю, разумеется, что наш пациент боролся с судьбой, что он грешил и т. д. Я не хочу, конечно, сказать, будто естественная кончина непременно неубедительна: это только идея «причины–и–следствия» заставляет вовремя приключившуюся смерть казаться ловким трюком. Итак, первый

способ исключается.

Второй путь – убийство. Однако убийство хорошо лишь в начале пьесы. К концу ее оно становится до крайности неудобным. Человек, который грешил, боролся и проч., вне всяких сомнений, устраняется, но убийца – то его остается, и даже если у нас имеются разумные основания для веры в то, что общество простит его, у нас все равно останется неуютное ощущение, что мы не знаем в точности, каково ему будет все те долгие годы, которые последуют за падением занавеса, и не повлияет ли каким-то образом то обстоятельство, что он убил человека – каким бы неизбежным ни был этот поступок, – на всю его дальнейшую жизнь, к примеру на его отношения с еще не родившимися, но вполне воображаемыми детьми. Иными словами, полученное следствие порождает бесформенную, но крайне неприятную маленькую причину, которая живет себе, словно червячок в малине, продолжая мучить нас и после падения занавеса. Рассматривая этот способ, я, разумеется, исхожу из предположения, что убийство представляет собой прямое следствие некоего возникшего ранее конфликта, и в этом смысле ввести его проще, чем естественную кончину. Однако, как я уже сказал, убийца не устранен и следствие не окончательно.

Таким образом, мы приходим к третьему способу, к самоубийству. Этот способ может применяться либо косвенно (убийца сначала приканчивает героя, а потом и себя, устраняя все следы того преступления, которое на самом деле совершает автор), либо прямо – главное действующее лицо само лишает себя жизни. Опять-таки повернуть это дело легче, чем естественную кончину, поскольку то, что человек после безнадежной борьбы с безнадежными обстоятельствами берет свою судьбу в свои же руки, представляется вполне правдоподобным. Не удивительно, стало быть, что из трех названных способов самоубийство оказывается фаворитом нашего детерминиста. Но тут возникает новое ужасное затруднение. Хотя убийство может быть, а *la rigueur*, [5] представлено на сцене прямо на наших глазах, поставить хорошее самоубийство чрезвычайно трудно. Эта задача была осуществима в давние времена, когда применялись такие символические средства, как кинжалы и стилеты, но в наши дни невозможно показать со всей убедительностью человека, перерезающего себе на сцене горло бритвенным лезвием «Gillette». Если же воспользоваться ядом, агония самоубийцы может выйти слишком страшной или слишком долгой, чтобы за ней можно было наблюдать, уверения же в том, что яд был до того уж силен, что принявший его человек сразу рухнул замертво, почему-то не кажутся ни искренними, ни достаточными. Вообще говоря, самое лучшее в этом случае это выстрел из пистолета, однако и такое самоубийство показать вживе невозможно – потому что, опять-таки, реалистичное изображение его слишком неблагоприятно для сцены. Более того, любое самоубийство на сцене отвлекает внимание публики от этического посыла пьесы или от ее сюжета, разжигая в нас вполне простительный интерес к тому, удастся ли актеру покончить с собой правдоподобным, благовоспитанным образом, с максимальной добросовестностью и минимальным кровопролитием. Конечно, искусство организации зрелищ может предложить ряд полезных рецептов, позволяющих оставить актера умирать на сцене, однако, как я уже сказал, чем прихотливее постановка смерти, тем активнее наш разум переключается от внутренней жизни умирающего персонажа на внешнюю сторону

изображаемой им кончины – я исхожу из того, что речь идет об обычной, построенной на причинах и следствиях пьесе. Таким образом, у нас остается всего одна возможность: персонаж должен застрелиться за сценой. Вы наверняка помните, что в сценических ремарках автора обычно фигурирует «глухой выстрел». Не оглушительное «ба-бах», а «глухой выстрел», так что у персонажей, находящихся на сцене, по поводу этого звука иногда даже возникают сомнения, даром что публике точно известно его значение. И тут опять возникает новое и теперь уже совершенно ужасное затруднение. Статистика – а статистика это единственный источник постоянного дохода нашего детерминиста, так же как источником постоянного дохода определенного сорта людей является осмотровая игра на бирже, – показывает, что в действительности три из десяти попыток покончить с собой при помощи пистолета кончаются неудачно, пять приводят к длительной агонии и только две увенчиваются мгновенной смертью. Следовательно, даже если действующие лица пьесы сразу понимают, что произошло, одного только глухого выстрела недостаточно, чтобы убедить нас в том, что персонаж действительно мертв. Поэтому распространенный способ действия – после того, как глухой выстрел известил о чем следует, – отправить кого-либо из действующих лиц проверить, что случилось, а после вернуть его обратно с новостью, что-де такой-то мертв. Однако, за вычетом тех редких случаев, когда роль посыльного отводится настоящему врачу, простая фраза вроде: «Он мертв», а то и нечто более «глубокое», к примеру: «Он уплатил по всем долгам», навряд ли прозвучит убедительно в устах человека, который, как предполагается, не настолько учен и не настолько небрежен, чтобы отмахнуться от любой, пусть даже самой зыбкой возможности, что жертву самоубийства еще можно вернуть к жизни. Если же, с другой стороны, посыльный возвращается с воплем: «Джек застрелился! Зовите скорее доктора!», и сразу за этим падает занавес, мы покидаем театр в сомнениях, не может ли, в наше время латаемых сердец, хороший эскулап спасти ранившего себя беднягу. В итоге следствие, которое любовно задумывалось как окончательное, становится, по ту сторону пьесы, началом ошеломительной карьеры гениального молодого врача, спасающего человеческие жизни. Так что же, мы должны дожидаться врача, услышать, что он скажет, и только после этого дать звонок к спуску занавеса? Невозможно – на то, чтобы и дальше удерживать публику в напряжении, попросту не остается времени: человек, кем бы он ни был, уплатил по всем долгам, и спектаклю конец. Выходит, что после слов «по всем долгам» следует еще добавить фразу: «Врача звать поздно»; то есть мы вводим слово «врач» как своего рода символический или масонский знак – не подразумевая, скажем, что мы (посыльный) достаточно учены и в достаточной мере несентиментальны, чтобы понять – никакой врач уже не поможет, – но стараясь с помощью этого условного знака, с помощью короткого слова «врач», заставить публику поверить в абсолютную завершенность следствия. Однако в действительности сделать самоубийство окончательным финалом невозможно, если только, как я уже говорил, наш вестник не врач по профессии. Итак, мы приходим к весьма курьезному выводу о том, что настоящая бронированная трагедия, без единой щелки в причинах и следствиях, – то есть идеальная пьеса, писанию которой учат пособия и которой настойчиво требуют театральные деятели, – что этот шедевр, независимо от его сюжета и места действия, 1) должен завершаться самоубийством; 2) среди действующих лиц должен быть по меньшей мере

один врач; 3) врач этот должен быть хорошим врачом и 4) именно он должен обнаружить тело. Иными словами, из самого факта, что трагедия является тем, чем она является, мы вывели современную пьесу. И в этом состоит трагедия трагедии.

Говоря о драматургической технике, я начал с финала современной трагедии, чтобы показать, к чему ей следует стремиться, если она желает быть совершенно, совершенно последовательной. В действительности пьесы, памятные всем нам, не обязательно удовлетворяют столь строгим канонам, а потому не только плохи сами по себе, но даже не пытаются придать видимость правдоподобия тем дурным правилам, которым следуют. Ибо условность причинно-следственной связи с неизбежностью порождает множество других условностей. Сейчас мы коротко рассмотрим некоторые из них.

Существует несколько более затейливая форма экспозиции, чем французское «протирание мебели», это когда мы видим на сцене не камердинера и горничную, а двух визитеров, прибывающих прямо к поднятию занавеса и обсуждающих других людей, присутствующих в доме, и причину своего прихода. Перед нами, таким образом, трогательная попытка исполнить просьбу критиков и знатоков, настаивающих на том, что экспозиция должна совпадать с действием, – и в самом деле, выход двух гостей на сцену – это уже действие. Но почему, скажите мне ради бога, двое людей, ехавших в одном поезде и имевших в своем распоряжении уйму времени, чтобы обсудить все, что угодно, по дороге, почему они силились сохранять молчание до самого выхода на сцену, а выйдя, тут же принялись перемывать хозяевам кости, избрав для этого худшее, какое только можно представить, место – их гостиную? Почему? Потому что автору необходимо, чтобы они вели себя подобно бомбе с часовым механизмом, и их прорвало именно здесь.

Следующий трюк, если ограничиться наиболее очевидными, это обещание чьего-то приезда. Ожидается такой-то. Мы знаем, что появление такого-то неотвратимо. Он или она приедет, и очень скоро. На самом деле гость является через минуту после того, как нам сообщают, что он будет здесь, возможно, после обеда, а возможно, и завтра утром (последнее необходимо, чтобы сделать его появление внезапным: «О, я взял билет на более ранний поезд» – таково обычное объяснение). Если тот, кто обещает публике появление гостя, замечает, что такой-то, между прочим, скоро приедет, – то его «между прочим» представляет собой жалкую попытку утаить то обстоятельство, что имяреку предстоит сыграть в пьесе одну из важнейших, если не самую важную роль. На самом деле это «между прочим», как правило, вводит в действие так называемого «оплодотворяющего персонажа». Такие обещания, будучи звеньями в железной цепи трагических причин и следствий, выполняются неукоснительно. Так называемая *scène a faire*, обязательная сцена, это вовсе не какая-то одна сцена пьесы, как, похоже, полагает большинство критиков, – на самом деле таковой является каждая следующая, насколько бы автор ни был изобретателен по части сюрпризов, или, вернее, именно потому, что сюрпризов-то от него и ждут. Упоминается, скажем, Австралийский родственник; по той или иной причине действующие лица ожидают увидеть старого холостяка-брюзгу, при этом публика, разумеется, не желает, чтобы на сцену явился старый холостяк-брюзга, и «Австралийский родственник»

оказывается очаровательной юной племянницей холостяка. Ее прибытие – это обязательная сцена, поскольку любая искушенная публика смутно надеется, что автор каким-то образом устранил из действия старого зануду. Этот пример относится скорее к комедии, чем к трагедии, однако подобные методы используются и в большинстве серьезных пьес: например, в советских трагедиях, где ожидаемый комиссар, случается, оказывается девчушкой, почти ребенком, – а затем, когда какой-то другой персонаж оказывается замаскированным буржуазным донжуаном, выясняется, что девчушка эта мастерски орудует револьвером. {17}

Среди современных трагедий имеется одна, которую любому, кто желает ознакомиться со всеми губительными результатами приверженности причинно-следственной связи, старательно упакованными в одну пьесу, следует изучить с особым вниманием. Это «Траур – участь Электры» О'Нила. Подобно тому как в драме Ибсена погода меняется в согласии с настроениями и поступками людей, в трагедии О'Нила мы наблюдаем явление не менее удивительное – молодая женщина, отличающаяся в первом действии плоскогрудостью, после поездки на Южные острова становится пышнотелой красавицей, а затем, пару дней спустя, вновь превращается в изначальное плоскогрудое существо с острыми локотками. Здесь же имеется пара самоубийств самого ужасного рода, а «абсолютное завершение» обеспечивается заявлением героини перед самым концом пьесы о том, что она не покончит с собой, но так и будет жить в мрачном доме и т. д., хотя ничто не мешает ей передумать и воспользоваться тем же самым старым армейским пистолетом, который с таким удобством подсовывался другим несчастливцам пьесы. Здесь также наличествует Рок, ведомый под один локоток автором, а под другой – покойным профессором Фрейдом. Имеются также портреты на стенах, творения хотя и бессловесные, но пригодные в качестве адресатов монологов – на том несуразном основании, что обращенный к чьему-либо портрету монолог становится диалогом. Таких интересных вещей в этой пьесе множество. Но, пожалуй, самая замечательная из них, со всей очевидностью указывающая на неизбежную искусственность трагедий, основанных на логике судьбы, это та морока, на которую обрекает себя автор, пытаясь удержать на сцене того или иного персонажа, в то время как некий жалкий дефект всего механизма наводит на мысль, что наиболее естественным поступком в этой ситуации было бы поспешное бегство. Например: ожидается, что завтра или, может быть, послезавтра действующее лицо трагедии, пожилой джентльмен, возвратится домой с войны – это означает, что он появится практически сразу после начала очередного акта, имея в запасе обычное объяснение насчет поездов. Холодный вечер. Единственное, на что можно присесть, это ступеньки веранды. Старый джентльмен утомлен, голоден, он сто лет не был дома, к тому же у него серьезные нелады с сердцем – боль точно нож, говорит он, – так подготавливается его смерть в следующем акте. Теперь перед автором возникает кошмарная задача – оставить этого несчастного пожилого господина в продувном саду, на сырых ступеньках ради пространного разговора с дочерью и женой, с женой – в первую очередь. То там, то здесь вставляемые в разговор неосновательные причины, будто бы не позволяющие ему уйти в дом, самым завораживающим образом исключают одна другую – и трагедией этого действия становится не трагедия отношений между пожилым господином и его женой, а трагедия честного, усталого, голодного и беспомощного

человека, которого автор до самого конца безжалостно не подпускает к ванне, домашним тапочкам и ужину.

Странные приемы этой пьесы, как и других пьес, принадлежащих другим авторам, являют собой не столько следствие скудости дарования, сколько неизбежный результат, к коему приводит иллюзия, согласно которой жизнь, а стало быть, и отображающее жизнь драматическое искусство должны плыть по спокойному течению причин и следствий, несущему нас к океану смерти. Темы, идеи трагедий определенно изменились, но, к несчастью, изменения коснулись лишь костюмерной, это лишь новые маски, которые только выглядят новыми, в то время как отношения между ними остались прежними: конфликт между тем и этим, а следом все те же железные правила, приводящие либо к счастливому, либо к несчастливому концу, но всегда к некоторому концу, с неизбежностью заложенному в причине. В трагедии ни один затеплившийся огонек не угасает, хотя, возможно, одна из трагедий жизни в том-то и состоит, что даже самые трагичные столкновения просто сходят на нет. На все, что может показаться случайным, наложено табу. Конфликтующие персонажи суть не живые люди, а типы – и это особенно заметно в нелепых, пусть даже написанных из лучших побуждений пьесах, которые, как предполагается, изображают, если не разрешают, трагедию нашего времени. В такого рода пьесах применяется прием, который я бы назвал «остров», или «Гранд-отель», или «Магнолия-стрит», это когда автор мобилизует людей в сценически удобном, строго ограниченном пространстве, рассредоточиться из коего им не позволяет либо общественная традиция, либо какое-то внешнее бедствие. В таких драмах старый беженец из Германии, будучи во всех иных отношениях человеком совершенно бесстрастным, непременно любит музыку, русская эмигрантка – обворожительная роковая женщина – бредит царями и снегами, еврей женат на христианке, шпион – благовоспитанный блондин, а молодая супружеская пара – наивна и трогательна, и так далее, и тому подобное, – и где бы автор их ни собрал, все идет заведенным порядком (испробовали даже трансатлантический лайнер, и никто, разумеется, не прислушался к критикам, смиренно вопрошавшим, какие именно технические средства позволили заглушить рев гребных винтов). Замена конфликта страстей конфликтом идей ничего в основной модели не меняет, – разве что делает ее еще более искусственной. Попытки заигрывать с публикой при помощи хора приводят только к нарушению главного и непреложного уговора, без которого сценической драмы нет. Уговор этот таков: мы воспринимаем действующих на сцене лиц, но не можем на них воздействовать, они нас не воспринимают, но воздействуют на нас – совершенное разделение, и если нарушить его, драма превратится в то, чем она теперь и является.

Советские трагедии, в сущности, это последнее слово в причинно-следственной модели плюс нечто такое, что безнадежно пытается нащупать буржуазная сцена: добрый бог из машины, который позволяет отделаться от необходимости поисков правдоподобного конечного следствия. Этот бог, неизменно появляющийся в финале советской трагедии, а на самом деле правящий пьесой в целом, есть не что иное, как идея совершенного государства, каким его представляют себе

коммунисты. Я не хочу сказать, что меня раздражает здесь пропаганда. Собственно говоря, я не понимаю, почему если, скажем, один театр может потакать патриотической или демократической пропаганде, то другой не может потакать пропаганде коммунистической или какой угодно еще. Я не вижу тут разницы потому, возможно, что любая разновидность пропаганды оставляет меня совершенно равнодушным, независимо от того, вызывает ли во мне ответное чувство сам ее предмет или нет. Я хочу сказать, что всякий раз, как появляется пьеса, содержащая в себе пропаганду, детерминист еще ту же затягивает петлю на шее трагической музыки. В советских трагедиях, кроме того, присутствует дуализм особого рода, делающий их почти непереносимыми – по крайней мере, в чтении. Чудеса режиссуры и актерской игры, которые сохранились в России еще с девяностых годов прошлого века, когда возник Художественный театр, безусловно способны сделать зрелищной даже отчаянную халтуру. Дуализм, о котором я говорю и который представляет собой самую типическую и примечательную особенность советской драмы, состоит в следующем: мы знаем, и советские авторы знают тоже, что диалектическая идея любой советской трагедии должна заключаться в том, что партийные эмоции, эмоции, связанные со служением Государству, выше обычного человеческого или буржуазного чувства, так что любая форма нравственного или физического насилия, если и поскольку таковая ведет к торжеству социализма, вполне допустима. С другой стороны, поскольку пьеса, чтобы увлечь воображение публики, должна быть хорошей мелодрамой, существует странное соглашение о том, что даже самый последовательный большевик некоторых поступков совершать не может – он не может быть жестоким с детьми или предавать друга; то есть с наиболее традиционной героикой всех времен сочетается самая что ни на есть розовая сентиментальность старомодной беллетристики. Так что, в конечном счете, самая крайняя форма левого театра, при всей его молодцеватости и динамичной соразмерности, оказывается на деле реставрацией наиболее примитивных и банальных форм литературы.

Мне не хотелось бы, однако же, создать впечатление, что, поскольку никакого духовного волнения современная драматургия во мне не пробуждает, я считаю ее совершенно никчемной. На самом деле то там, то здесь, у Стриндберга, у Чехова, в блестящих фарсах Шоу (особенно в «Кандиде»), по меньшей мере в одной пьесе Голсуорси (к примеру, в «Схватке»), в одной-двух французских (к примеру, в пьесе Ленормана «Время есть сон») и в одной-двух американских, скажем, в первом действии «Детского часа» и в первом действии «О мышах и людях» (остаток пьесы представляет собой унылую чушь), – во многих существующих пьесах встречаются по-настоящему великолепные места, художественно переданные чувства и, самое главное, та особая атмосфера, которая указывает на то, что автор свободно создает собственный мир. И все же совершенной трагедии никто пока не сочинил.

Идея конфликта стремится к тому, чтобы наделить жизнь логикой, которой та не обладает. Трагедии, основанные исключительно на логике конфликта, настолько же ложны по отношению к жизни, насколько идея вездесущей классовой борьбы ложна по отношению к истории. Самые страшные и глубокие человеческие трагедии вовсе не следуют мраморным правилам трагического конфликта, они брошены на произвол штормовой

стихии случая. Эту стихию случая драматурги из своих сочинений исключают настолько категорично, что любая развязка с использованием землетрясения или автомобильной катастрофы поражает публику как нечто в высшей степени неуместное, если, конечно, землетрясение не ожидалось в течение всей пьесы, а автомобиль не был с самого начала окутан драматическими ассоциациями. Сама, так сказать, жизнь трагедии слишком коротка, чтобы в ней происходили катастрофы; но в то же самое время традиция требует, чтобы на сцене жизнь развивалась в соответствии с правилами – правилами неистового конфликта, – торжественное шествие которых, в конечном счете, столь же забавно, сколь и ерничанье случая. И даже величайшие из драматургов так и не сумели понять, что случай ерничает далеко не всегда и что в основе трагедий реальной жизни лежат красота и ужас случайности – а не просто ее смехотворность. Пульсацию этого потаенного ритма случайности и хотелось бы нащупать в венах трагической музыки. Иначе, следуя только законам конфликта и рока, божественного правосудия и неизбежности смерти, трагедия ограничивается собственными догмами и собственным же неотвратимым Судным днем, обращаясь, в конечном итоге, в безнадежную потасовку приговоренного с палачом. Однако жизнь – не эшафот, как склонны считать драматурги. Трагедии, которые я видел на сцене или читал, так редко брали меня за живое, потому что я никогда не верил в принятые ими нелепые законы, которым они следуют. Для меня обаяние трагического гения – обаяние Шекспира или Ибсена – кроется в совершенно другой области.

Чем же, в таком случае, должна быть трагедия, если я отрицаю то, что считается самой фундаментальной ее характеристикой – конфликт, управляемый причинно-следственными законами человеческой судьбы? Прежде всего, я сомневаюсь в существовании этих законов в той незатейливой и строгой форме, в какой их принимает сцена. Я сомневаюсь в том, что можно провести четкую линию между трагическим и шутовским, роковым и случайным, зависимостью от причин и следствий и капризом свободной воли. Высшей формой трагедии мне представляется создание некоего уникального узора жизни, в котором испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности, а не правилам театра, какими мы их знаем. Вместе с тем, было бы нелепостью считать, что несчастьям и случайностям должно позволить на сцене всячески коверкать жизнь человека. Однако утверждение, что гениальный писатель способен совершенно точно найти правильную согласованность подобных случайных событий и что эта согласованность, без каких бы то ни было намеков на железные законы трагической обреченности, в состоянии отразить некоторые вполне определенные сочетания, которые встречаются в жизни, вовсе не является нелепым. Да и пора бы уже драматургам расстаться со своими заблуждениями насчет того, что они должны угождать зрителю и что зрители состоят из недоумков; что в первые десять минут в пьесе, как важно заявил один из писавших на эту тему, ни в коем случае не должно происходить что-либо важное, – по той, видите ли, причине, что нынче в моде поздние обеды; и что каждую важную деталь надлежит повторять, дабы идея дошла и до самого тупого зрителя. Единственный зритель, о котором драматургу следует думать, это зритель идеальный, то есть он сам. Все прочее относится к театральной кассе, а не к драматическому искусству.

«Все это очень хорошо, – сказал продюсер, откидываясь на спинку кресла и попыхивая сигарой, которую беллетристика вменяет в обязанность курить людям его профессии, – все это очень хорошо, но дело есть дело, и как же вы можете надеяться, что пьесы, основанные на некоей новой технике, которая делает их непонятными для широкой публики, пьесы, не просто отступающие от традиции, но щеголяющие своим пренебрежением к представлениям зрителей, трагедии, которые высокомерно отвергают причинно–следственные основания той самой формы драматического искусства, которую они представляют, – как же можете вы надеяться, что такие пьесы будут ставиться каким бы то ни было солидным театром?» Так я и не надеюсь – и в этом тоже состоит трагедия трагедии.

Перевод Марка Дадяна

## ИСКУССТВО ЛИТЕРАТУРЫ И ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ (полная версия)

{18}Всякий раз, когда ровное течение времени вдруг разливается мутным половодьем и наши подвалы затопляет история, люди серьезные задумываются о значении писателя для народа и человечества, а самого писателя начинает тревожить его долг. Писателя я имею в виду абстрактного. Кого мы можем вообразить конкретно, особенно из немолодых, те либо до того упоены своим гением, либо до того смирились со своей бездарностью, что долгом уже не озабочены. Невдалеке они уже ясно видят уготованное судьбой – мраморный пьедестал или гипсовую подставку. Но возьмем писателя, охваченного тревогой и интересом. Выглянет ли он из раковины, чтобы разузнать о погоде? О спросе на вождей? Стоит ли – и надо ли быть пообщительней?

В защиту регулярного слияния с толпой сказать можно многое – и какой писатель, кроме совсем уж глупого и близорукого, откажется от сокровищ, обретаемых благодаря зоркости, жалости, юмору в тесном общении с ближним. Да и кое–каким сбитым с толку литераторам, мечтающим о темах поблезненнее, пошло бы на пользу возвращение в волшебную нормальность родного городка или беседа на прибауточном диалекте с дюжим сыном полей, если таковой есть в природе. Но при всем при том я все же рекомендую писателю – не как темницу, а просто как постоянный адрес – пресловутую башню из слоновой кости, при наличии, разумеется, телефона и лифта – вдруг захочется выскочить за вечерней газетой или позвать приятеля на шахматную партию, мысль о которой навевают и абрис и материал резной обители. Итак, перед нами жилище приятное, тихое, с грандиозной круговой панорамой, уймой книг и полезных домашних устройств. Но чтобы было из чего башню построить, придется прикончить десяток–другой слонов. Прекрасный экземпляр, который я намерен подстрелить ради тех, кто не прочь понаблюдать за охотой, довольно–таки невероятная помесь слона и

двуногого. Имя ему – здравый смысл.

Осенью 1811 года Ной Вебстер дал выражению «здравый смысл» такое определение: «дельный, основательный, обиходный смысл... свободный от пристрастности и хитросплетений ума. <...> Иметь з.с. – стоять обеими ногами на земле». Портрет оригиналу скорее льстящий, поскольку читать биографию здравого смысла нельзя без отвращения. Здравый смысл растоптал множество нежных гениев, чьи глаза восхищались слишком ранним лунным отсветом слишком медленной истины; здравый смысл пинал прелестнейшие образцы новой живописи, поскольку для его прочно стоящих конечностей синее дерево – признак психопатии; по наущению здравого смысла уродливое, но могучее государство крушило привлекательных, но хрупких соседей, как только история предоставляла шанс, которым грех не воспользоваться. Здравый смысл в принципе аморален, поскольку естественная мораль так же иррациональна, как и возникшие на заре человечества магические ритуалы. В худшем своем варианте здравый смысл общедоступен и потому он спускает по дешевке все, чего ни коснется. Здравый смысл прям, а во всех важнейших ценностях и озарениях есть прекрасная округленность – например, Вселенная или глаза впервые попавшего в цирк ребенка.

Полезно помнить, что ни в этой, более того – ни в одной комнате мира нет ни единого человека, кого в некоей удачно выбранной точке исторического пространства–времени здравомыслящее большинство в своем праведном гневе не осудило бы на смерть. Окраска кредо, оттенок галстука, цвет глаз, мысли, манеры, говор где–нибудь во времени или в пространстве непременно наткнутся на роковую неприязнь толпы, которую бесит именно это. И чем ярче человек, чем необычней, тем ближе он к плахе. Ибо на «странное» всегда откликается «страшное». От кроткого пророка, от чародея в пещере, от гневного художника, от упрямого школьника исходит одна и та же священная угроза. А раз так, то благословим их, благословим чужака, ибо естественный ход эволюции никогда бы не обратил обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без уроды Чужак – это всякий, чья душа брезгует давать положенный породе приплод, прячет в глубине мозга бомбу; и поэтому я предлагаю просто забавы ради взять и аккуратно уронить эту частную бомбу на образцовый город здравого смысла. В ослепительном свете взрыва откроется масса любопытного; на краткий миг наши более штучные способности оттеснят хамоватого выскочку, коленями стиснувшего шею Синдбада<sup>{19}</sup> в той борьбе без правил, что идет между навязанной личностью и личностью собственной. Я победоносно смешиваю метафоры, потому что именно к этому они и стремятся, когда отдаются ходу тайных взаимосвязей – что, с писательской точки зрения, есть первый положительный результат победы над здравым смыслом.

Вторым результатом будет то, что после такой победы иррациональная вера в то, что человек по природе добр (это авторитетно отрицают фарсовые плуты по имени Факты) – уже не просто шаткий базис идеалистических философий. Эта вера превращается в прочную и радужную истину. А это значит, что добро становится центральной и осязаемой частью вашего мира, – мира, в котором на первый взгляд нелегко узнать современный мир сочинителей передовиц и прочих бодрых

пессимистов, заявляющих, что не очень-то, мягко говоря, логично рукоплескать торжеству добра, когда нечто, известное как полицейское государство или коммунизм, пытается превратить планету в пять миллионов квадратных миль террора, тупости и колючей проволоки. И к тому же, скажут они, одно дело – нежиться в своей частной Вселенной, в уютнейшем уголке укрытой от обстрелов и голода страны, и совсем другое – стараться не сойти с ума среди падающих в ревущей и голосащей темноте домов. Но в том подчеркнуто и неколебимо алогичном мире, который я рекламирую как жилье для души, боги войны нереальны не оттого, что они удобно удалены в физическом пространстве от реальности настольной лампы и прочности вечного пера, а оттого, что я не в силах вообразить (а это аргумент весомый) обстоятельства, которые сумели бы посягнуть на этот милый и восхитительный, спокойно пребывающий мир, – зато могу вообразить без всякого труда, как мои сомечтатели, тысячами бродящие по земле, не отрекаются от наших с ними иррациональных и изумительных норм в самые темные и самые слепящие часы физической опасности, боли, унижения, смерти.

В чем же суть этих иррациональных норм? Она – в превосходстве детали над обобщением, в превосходстве части, которая живет целого, в превосходстве мелочи, которую человек толпы, влекомой неким общим стремлением к некой общей цели, замечает и приветствует дружеским кивком. Я снимаю шляпу перед героем, который врывается в горящий дом и спасает соседского ребенка, но я жму ему руку, если пять драгоценных секунд он потратил на поиски и спасение любимой игрушки этого ребенка. Я вспоминаю рисунок, где падающий с крыши высокого здания трубочист успевает заметить ошибку на вывеске и удивляется в своем стремительном полете, отчего никто не удосужился ее исправить. В известном смысле мы все низвергаемся к смерти – с чердака рождения и до плиток погоста – и вместе с бессмертной Алисой в Стране Чудес дивимся узорам на проносившейся мимо стене. Эта способность удивляться мелочам – несмотря на грозящую гибель – эти закоулки души, эти примечания в фолианте жизни – высшие формы сознания, и именно в этом состоянии детской отрешенности, так непохожем на здравый смысл и его логику, мы знаем, что мир хорош.

В этом изумительно абсурдном мире души математическим символам нет раздолья. При всей гладкости хода, при всей гибкости, с какой они передразнивают завихрения наших снов и кванты наших соображений, им никогда по-настоящему не выразить то, что их природе предельно чуждо, – поскольку главное наслаждение творческого ума – в той власти, какой наделяется неуместная вроде бы деталь над вроде бы господствующим обобщением. Как только здравый смысл с его счетной машинкой спущен с лестницы, числа уже не досаждают уму. Статистика подбирает полы и в сердцах удаляется. Два и два уже не равняются четырем, потому что равняться четырем они уже не обязаны. Если они так поступали в покинутом нами искусственном мире логики, то лишь по привычке: два и два привыкли равняться четырем совершенно так же, как званые на ужин гости предполагают быть в четном числе. Но я зову числа на веселый пикник, где никто не рассердится, если два и два сложатся в пять или в пять минус замысловатая дробь. На известной стадии своей эволюции люди изобрели арифметику с чисто практической целью внести хоть какой-то человеческий порядок в мир, которым правили боги, путавшие, когда им вздумается, человеку все карты,

чему он помешать никак не мог. С этим то и дело вносимым богами неизбежным индетерминизмом он смирился, назвал его магией и спокойно подсчитывал выменянные шкуры, штрихуя мелом стену пещеры. Боги пусть себе вмешиваются, но он по крайней мере решил придерживаться системы, которую ради того только, чтобы ее придерживаться, и изобрел.

Потом, когда отжурчали тысячи веков и боги ушли на сравнительно приличную пенсию, а человеческие вычисления становились все акробатичнее, математика вышла за исходные рамки и превратилась чуть ли не в органическую часть того мира, к которому прежде только прилагалась. От чисел, основанных на некоторых феноменах, к которым они случайно подошли, поскольку и мы сами случайно подошли к открывшемуся нам мировому узору, произошел переход к миру, целиком основанному на числах, – и никого не удивило странное превращение наружной сетки во внутренний скелет. Более того, в один прекрасный день, копнув поглубже где-нибудь около талии Южной Америки, лопата удачливого геолога того и гляди зазвенит, наткнувшись на прочный экваторный обруч. Есть разновидность бабочек, у которых глазок на заднем крыле имитирует каплю влаги с таким сверхъестественным совершенством, что пересекающая крыло линия слегка сдвинута именно там, где она проходит сквозь это пятно или – лучше сказать – под ним: кажется, что этот отрезок смещен рефракцией, словно мы видим узор на крыле сквозь настоящую шаровидную каплю. В свете странной метаморфозы, превратившей точные науки из объективных в субъективные, отчего бы не предположить, что когда-то сюда упала настоящая капля и каким-то образом филогенетически закрепилась в виде пятна? Но, наверное, самое забавное следствие нашей экстравагантной веры в природное бытие математики было предъявлено несколько лет назад, когда предприимчивый и остроумный астроном выдумал способ привлечь внимание марсиан, если таковые имеются, посредством изображающих какую-нибудь несложную геометрическую фигуру гигантских, в несколько миль длиной, световых линий, в основе чего лежала надежда, что, распознав нашу осведомленность о наличии треугольников, марсиане сразу придут к выводу, что возможен контакт с этими разумными теллурийцами.

Здесь здравый смысл шныряет обратно и хрипло шепчет, что хочу я того или нет, но одна планета плюс другая будет две планеты, а сто долларов больше пятидесяти. Возрази я, что одна из планет может оказаться двойной или что небезызвестная инфляция славится своим умением сократить за ночь сотню до десятки, здравый смысл обвинит меня в подмене общего частным. Но такая подмена опять-таки один из центральных феноменов в том мире, куда я вас приглашаю на экскурсию.

Я сказал, что мир этот хорош – и «хорошесть» его есть нечто иррационально-конкретное. Со здравомысленной точки зрения «хорошесть», скажем, чего-то съедобного настолько же абстрактна, как и его «плохость», раз и та и другая – свойства, не представляемые ясным рассудком в виде осязаемых и отдельных объектов. Но, проделав такой же мысленный фокус, какой необходим, чтобы научиться плавать или подрезать мяч, мы осознаем, что «хорошесть» – это что-то круглое и сливочное, красиво подрумяненное, что-то в чистом фартуке с голыми теплыми руками, нянчившими и ласкавшими нас, что-то, одним словом,

столь же реальное, как хлеб или яблоко, которыми пользуется реклама; а лучшую рекламу сочиняют хитрецы, умеющие запускать шутики индивидуального воображения, это умение – как раз коммерческий здравый смысл, использующий орудия иррационального восприятия в своих совершенно рациональных целях.

Ну а «плохость» в нашем внутреннем мире чужак; она от нас ускользает; «плохость», в сущности, скорее нехватка чего-то, нежели вредное наличие; и, будучи абстрактной и бесплотной, она в нашем внутреннем мире реального места не занимает. Преступники – обычно люди без воображения, поскольку его развитие, даже по убогим законам здравого смысла, отвратило бы их от зла, изобразив гравюру с реальными наручниками; а воображение творческое отправило бы их на поиски отдушины в вымысле, и они бы вели своих персонажей к успеху в том деле, на каком сами бы погорели в реальной жизни. Но, лишённые подлинного воображения, они обходятся слабоумными банальностями вроде триумфального въезда в Лос-Анджелес в шикарной краденой машине с шикарной же блондинкой, пособившей искромсать владельца машины. Разумеется, и из этого может получиться искусство, если перо писателя точно соединит нужные линии, но само по себе преступление – настоящее торжество пошлости, и чем оно удачнее, тем глупее выглядит. Я никогда не признавал, что задача писателя – улучшать отечественную нравственность, звать к светлым идеалам с гремящих высот случайной стремянки и оказывать первую помощь маранием второсортных книг. Читая мораль, писатель оказывается в опасной близости к бульварной муре, а сильным романом критики обычно называют шаткое сооружение из трюизмов или песчаный замок на людном пляже, и мало есть картин грустнее, чем крушение его башен и рва, когда воскресные строители ушли и только холодные мелкие волны лижут пустынный песок.

Кое-какую пользу, однако, настоящий писатель, хотя и совершенно бессознательно, окружающему миру приносит. Вещи, которые здравый смысл отбросил бы как никчемные пустяки или гротескное преувеличение, творческий ум использует так, чтобы сделать несправедливость нелепой. Наш настоящий писатель не задается целью превратить злодея в клоуна: преступление в любом случае жалкий фарс, независимо от того, принесет обществу пользу разъяснение этого или нет; обычно приносит, но задача или долг писателя не в этом. Огонек в писательских глазах, когда он замечает придурковато разинутый рот убийцы или наблюдает за розысками в богатой ноздре, учиненными крепким пальцем уединившегося в пышной спальне профессионального тирана, – огонек этот карает жертву вернее, чем револьвер подкравшегося заговорщика. И наоборот, нет ничего ненавистнее для диктатора, чем этот неприступный, вечно ускользающий, вечно дразнящий блеск. Одной из главных причин, по которой лет тридцать назад ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы: в тусклом кабинете следователя, в застенке, в плутающих коридорах по дороге к грузовику, в грузовике, который привез его к месту казни, и в самом этом месте, где слышно было лишь шарканье неловкого и угрюмого расстрельного взвода, – поэт продолжал улыбаться.

Земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность

индивидуального секрета вопреки истлеванию плоти – уже не просто оптимистическая догадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом. Писатель–творец – творец в том особом смысле, который я пытаюсь передать, – непременно чувствует, что, отвергая мир очевидности, вставая на сторону иррационального, нелогичного, необъяснимого и фундаментально хорошего, он делает что–то черновым образом подобное тому, как в более широком и подобающем масштабе мог бы действовать дух, когда приходит его время.

«Время и пространство, краски времен года, движения мышц и мысли – все это (насколько можно судить, и мне кажется, тут нет ошибки) для писателя, наделенного высоким даром, не традиционные понятия, извлеченные из общедоступной библиотеки расхожих истин, но ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения. Удел среднего писателя – раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир – он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла. Разнообразные сочетания, которые средний литератор способен выстроить в заранее заданных рамках, бывают не лишены своеобразного мимолетного очарования, поскольку средним читателям нравится, когда им в привлекательной оболочке преподносят их собственные мысли. Но настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его ребро, – такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать. Писательское искусство – вещь совершенно никчемная, если оно не предполагает умения видеть мир прежде всего как кладовую вымысла. Если материя этого мира и реальна (насколько реальность вообще возможна), то она отнюдь не является целостной данностью: это хаос, которому автор говорит: «Будь!» – и мир начинает вспыхивать и плавиться. Он переменяется в самом своем атомном составе, а не просто в поверхностных, видимых частях. Писатель первым наносит на карту его очертания, дает имена его элементам. Вотягоды, они съедобны. Вонтам, впереди, кто–то пятнистый метнулся прочь – надо его приручить. А вот то озеро за деревьями я назову «Жемчужным» или – еще изысканнее – «Сточным».

Другими словами, творческий процесс, по сути дела, состоит из двух: полное смещение или разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии. Первая стадия предполагает способность художника заставить предмет выделиться из общего ряда – увидеть, к примеру, почтовый ящик как нечто, к отправке писем никакого отношения не имеющее, или взглянуть на лицо своего знакомого в новом свете, без всякой связи с тем, что вы о нем знаете. В определенной мере этой способностью обладают дети – по крайней мере, ею обладает хороший, мечтательный ребенок, когда предается любимому изысканному занятию, играя с самым обычным словом, например «chair», [6] пока постепенно оно не потеряет всякую связь с обозначаемым предметом; его значение сползает, как кожа, и в сознании остается голая сердцевина слова, нечто более полновесное и живое, чем любой известный стул, а иногда еще и цветное, возможно, что–то бледно–голубоватое и кожаное, если ребенок одарен способностью воспринимать услышанное в цвете. К тому же многие наблюдательные люди вспомнят схожее явление

«разъединения», возникающее перед тем, как человек вот-вот уснет, или когда он спит. Все мы знаем те блестящие изречения, которые сочиняются нами во сне, но оборачиваются совершеннейшей чепухой при пробуждении; так прозрачные драгоценные камни, сверкающие на морском мелководье, превращаются в жалкую гальку, стоит лишь выудить их на поверхность. Быть может, ближе всего к художественному процессу сдвига значения стоит ощущение, когда мы на четверть проснулись: это та доля секунды, за которую мы, как кошка, переворачиваемся в воздухе, прежде чем упасть на все четыре лапы просыпающегося днем рассудка. В это мгновение сочетание увиденных мелочей – рисунок на обоях, игра света на шторе, какой-то угол, выглядывающий из-за другого угла, – совершенно отделено от идеи спальни, окна, книг на ночном столике; и мир становится так же необычен, как если бы мы сделали привал на склоне лунного вулкана или под облачными небесами серой Венеры.

Здесь здравый смысл меня прервет и скажет, что если и дальше потакать этим бредням, то можно попросту рехнуться. И впрямь можно, если болезненные преувеличения нашего бреда оторвать от холодного и сознательного труда художника. Сумасшедший боится посмотреть в зеркало, потому что встретит там чужое лицо: его личность обезглавлена; а личность художника увеличена. Сумасшествие – всего лишь больной остаток здравого смысла, а гениальность – величайшее духовное здоровье, и криминолог Ломброзо<sup>{21}</sup> все перепутал, когда пытался установить их родство, потому что не заметил анатомических различий между манией и вдохновением, между летягой и птицей, между сухим сучком и похожей на сучок гусеницей. Лунатики потому и лунатики, что, тщательно и опрометчиво расчленив привычный мир, лишены – или лишились – власти создать новый, столь же гармоничный, как прежний. Художник же берется за развинчивание когда и где захочет и во время занятия этого знает, что у него внутри кое-что помнит о грядущем итоге. И рассматривая законченный шедевр, он видит, что пусть мозги и продолжали незаметно шевелиться во время творческого порыва, но полученный итог – это плод того четкого плана, который заключался уже в исходном шоке, как будущее развитие живого существа заключено в генах. Переход от диссоциации к ассоциации отмечен своего рода духовной дрожью, которую по-английски очень расплывчато называют *inspiration*. Прохожий начинает что-то насвистывать именно в тот момент, когда вы замечаете отражение ветки в луже, что, в свою очередь и мгновенно, напоминает сочетание сырой листвы и возбужденных птиц в каком-то прежнем саду, и старый друг, давно покойный, вдруг выходит из былого, улыбаясь и складывая мокрый зонтик. Все умещается в одну сияющую секунду, и впечатления и образы сменяются так быстро, что не успеваешь понять ни правила, по которым они распознаются, формируются, сливаются, – почему именно эта лужа, именно этот мотив, – ни точное соотношение всех частей; так кусочки картины вдруг мгновенно сходятся у вас в голове, причем самой голове невдомек, как и отчего сошлись все части, и вас пронзает дрожь вольного волшебства, какого-то внутреннего воскрешения, будто мертвеца оживили игристым снадобьем, только что смешанным у вас на глазах. На таком ощущении и основано то, что зовут *inspiration*, [7] – состояние, которое здравый смысл непременно осудит. Ибо здравый смысл скажет, что жизнь на земле, от улитки до утки, от смиреннейшего червя до милейшей женщины, возникла из коллоидного

углеродистого ила под воздействием ферментов и под услужливое остывание земли. Хорошо – пусть у нас по жилам льется силурийское море; я согласен даже на эволюцию, по крайней мере как на условную формулу. Пусть практические умы умиляются мышами на побегушках у профессора Павлова и колесящими крысами д-ра Гриффита и пусть самодельная амеба Рамблера окажется чудной зверушкой. Но нельзя забывать: одно дело – нашаривать звенья и ступени жизни, и совсем другое – понимать, что такое в действительности жизнь и феномен вдохновения.

В приведенном мной примере – мотив, листва, дождь – имеется в виду сравнительно несложная форма. Такие переживания знакомы многим, необязательно писателям; большинство просто не обращает на них внимания. В моем примере память играет центральную, хотя и бессознательную роль и все держится на идеальном слиянии прошлого и настоящего. Вдохновение гения добавляет третий ингредиент: во внезапной вспышке сходятся не только прошлое и настоящее, но и будущее – ваша книга, то есть воспринимается весь круг времени целиком – иначе говоря, времени больше нет. Вы одновременно чувствуете и как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной. Тюремные стены вокруг эго вдруг рушатся, и не-эго врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле.

В русском языке, вообще-то довольно бедном абстрактными понятиями, для творческого состояния есть два термина: «восторг» и «вдохновение». Разница между ними главным образом температурная: первое – жаркое и краткое, второе – холодное и затяжное. До сих пор я говорил о чистом пламени «восторга», исходного восхищения, при котором еще нет никакой сознательной цели, но без которого невозможно связать разрушение прежнего мира с построением нового. Когда настанет срок и писатель примется за собственно сочинение книги, он положится на второй – ясный и устойчивый – вид, на «вдохновение», на испытанного товарища, который поможет воссоединить и заново построить мир.

Силе и оригинальности первичной судороги восторга прямо пропорциональна ценность книги, которую напишет писатель. В самом низу шкалы – та слабенькая дрожь, которая доступна среднему сочинителю, когда ему, скажем, вдруг откроется внутренняя связь между фабричными трубами, чахлой дворовой сиренью и бледнолицым ребенком; но сочетание до того незатейливо, тройной символ до того очевиден, мост между образами до того истоптан литературными паломниками и изъезжен телегами с грузом шаблонных идей, итоговый мир до того похож на общепринятый, что начатая книга неизбежно будет иметь небольшую ценность. С другой стороны, я вовсе не имею в виду, что изначальный толчок к великой прозе всегда плод чего-то поступившего через глаза, уши, ноздри, язык, кожные поры во время броуновских брожений длинноволосого служителя собственной красоты. Хотя всегда пригодится умение ткать внезапные гармоничные узоры из далеко друг от друга отстоящих нитей, и хотя, как в случае Марселя Пруста, конкретная идея романа может родиться из таких конкретных ощущений, как таяние пирожного на языке или неровность плиток под ногами, слишком поспешным был бы вывод, что сочинение всякого романа

обязано опираться на прославленный физический опыт. В изначальном импульсе есть место стольким же разным аспектам, сколько есть темпераментов и талантов; возможно и постепенное накопление нескольких практически неосознанных импульсов, и внезапное объединение нескольких отвлеченных идей без отчетливой бытовой подоплеки. Но так или иначе процесс этот все равно можно свести к самой естественной форме творческого трепета – к внезапному живому образу, молниеносно выстроенному из разнородных деталей, которые открылись все сразу в звездном взрыве ума.

Когда писатель принимается за труд воссоединения, творческий опыт говорит ему, чего избегать во время приступов той слепоты, которая нападает даже на самых великих, когда бородавчатая жирная нежить условностей или склизкие бесенята по имени «текстовые затычки» карабкаются по ножкам письменного стола. Пылкий «восторг» выполнил свое задание, и холодное «вдохновение» надевает строгие очки. Страницы еще пусты, но странным образом ясно, что все слова уже написаны невидимыми чернилами и только молят о зримости. Можно по желанию разворачивать любую часть картины, так как идея последовательности не имеет значения, когда речь идет о писателе. Последовательность возникает лишь потому, что слова приходится писать одно за другим на одна за другой идущих страницах, как и читательскому уму требуется время, чтобы прочесть книгу, по крайней мере в первый раз. Ни времени, ни последовательности нет места в воображении автора, поскольку исходное озарение не подчинялось стихиям ни времени, ни пространства. Будь ум устроен по нашему усмотрению и читайся книга так же, как охватывается взглядом картина, то есть без тягостного продвижения слева направо и без нелепости начал и концов, это и было бы идеальное прочтение романа, ибо таким он явился автору в минуту замысла.

И вот он готов его написать. Он полностью снаряжен. Вечное перо залито чернилами, в доме тихо, табак рядом со спичками, ночь еще молода... и в этом приятном положении мы его и покинем, осторожно выскользнем, прикроем дверь и решительно столкнем с крыльца зловещего монстра здравого смысла, который топает по ступеням, готовясь скулить, что книгу не поймет широкая публика, что книгу ни за что не удастся – и как раз перед тем, как он выдохнет слово П,Р,О,Д,А,Т, Мягкий Знак, нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце.

Перевод Григория Дашевского

ПОСТНЫЕ ЩИ И ПАЮСНАЯ ИКРА

A TREASURY OF RUSSIAN LIFE AND HUMOR. EDITED, WITH AN INTRODUCTION

BY JOHN CURNOS. NEW YORK: COWARD-MCCANN, INC. 706 PAGES.

A TREASURY OF RUSSIAN LITERATURE. SELECTED AND EDITED, WITH A FOREWORD AND BIOGRAPHICAL AND CRITICAL NOTES, BY BERNARD GUILBERT GUERNEY. NEW YORK: VANGUARD PRESS. 1072 PAGES.{22}

Порядка пятидесяти писателей представлено в антологии г-на Курноса{23}, и около тридцати – у г-на Герни. Если не считать того, что последняя больше сосредоточена на старине, а первая шире представляет современных авторов, обе антологии охватывают приблизительно одинаковый круг произведений. И там и там: «Шинель» Гоголя и его же «Ревизор», «Пиковая дама» Пушкина, баллада Лермонтова о купце Калашникове, кулачном бойце-любителе, и «Господин из Сан-Франциско» Бунина. В обеих присутствует Сологуб – весьма незначительный писатель, к которому Англия и Америка обнаруживают столь непостижимую любовь. Обе, как следовало ожидать, открываются тургеневским стихотворением в прозе о величии русского языка. Обе перепечатывают несколько превосходных переводов Беаринга из русской лирики. На этом сходство кончается.

Разъяснение г-на Курноса, что Блок написал «Скифов», потому что был возмущен, «когда Британия и Франция послали войска в помощь Белой армии», являет собой недурной пример его способности толковать литературное произведение. Взгляд на дневники Блока открывает г-ну Курносу, что создать поэму Блока побудил отказ партнеров России по Тройственному союзу подписать мирный договор с Германией, как на том настаивали Советы в дни Брест-Литовска. Блок предупреждает Антанту, что, если она не отзовется на этот призыв, не услышит «варварской лиры», сзывающей «в последний раз на светлый братский пир», громадная, узкоглазая Россия покончит с Западом. Г-н Курнос совершенно не понимает смысла предпоследней строфы (и предшествующей) и своим переводом чудовищно искажает ее, превращая текст в полный вздор. Так, у г-на Курноса читаем:

We shall close our ranks like the savage Hun, ghole-like, rifle the pockets of corpses, burn down towns, drive human hordes into churches and roast the flesh of our white brothers. (Мы, как свирепый гунн, сомкнем свои ряды, как кладбищенский вор, будем обшаривать карманы трупов, жечь города, загонять в церкви человеческие толпы и жарить мясо наших белых братьев.)

У Блока же читаем:

Не сдвинемся, когда свирепый гунн

В карманах трупов будет шарить,

Жечь города, и в церковь гнать табун,

И мясо белых братьев жарить!

Переводы в антологии г–на Курноса под стать стилю его вступительной статьи. Бесцветные, вялые, неточные переложения Констанции Гарнетт выдаются за образцы прозы Гоголя и Тургенева. Куски из Достоевского имеют тот же картонный привкус. Не знаю, кому принадлежит «перевод» гоголевской «Шинели», но и впрямь недоумеваешь, за какой надобностью издадут и переиздадут эту отвратительнейшую поделку, в которой пропусков и грубых ошибок больше, чем было прорех в старой шинели Акакия Акакиевича.

Количество современных второстепенных и третьестепенных писателей, которых г–н Курнос радушно пригласил в свой том, далеко выходит за рамки необходимого. Особенно впечатление на меня произвел один перл. Я говорю о рассказе некоего Александра Полякова, представляя которого, г–н Курнос восклицает: «Как тесно связан с жизнью русский реализм!» Речь в рассказе идет о собаке, которую русские солдаты захватили у немцев:

«Надо его как–то назвать», – предложил кто–то. Со всех сторон посыпались предложения: «Фашист», «Бандит», «Адольф», «Гитлер», «Геббельс» и тому подобное. «Нет, ребята, это все не подходит», – остановил друзей Дормидонтов. Его глаза озорно вспыхнули, и он с притворным упреком протянул: «Товарищи, куда это годится, давать такую кличку собаке? Зачем обижать животное?» – Его слова потонули в громком хохоте [реализм! юмор!]. «Как же мы тогда его назовем?» – не отставали танкисты. «Пса, – сказал Дормидонтов, – мы захватили вместе с другим военным имуществом. Он ведь тоже наш трофей. Вот и назовем его Трофеем» [абзац]. Предложение было принято с восторгом [абзац]. Прошло несколько месяцев [период!]. Трофей стал неизменным спутником батальона. Он быстро привык к своей новой кличке [не могу перестать цитировать]. Особенно он привязался к Дормидонтову, и когда весельчак водитель отбывал со своим экипажем на задание, Трофей заметно скучал по нему. Все танкисты полюбили сильного пойнтера. Больше всего они...»[8]

Нет, это не пародия, это «правдивая повесть» (находит г–н Курнос), но удивительно, как часто суровый реализм и «простота» оказываются синонимами самых банальных и искусственных литературных условностей, какие только можно вообразить. Вряд ли есть необходимость говорить о сюжете сего рассказа, всякий сам легко его себе представит. «Отважный и умный пойнтер еще трижды мчался вперед, доставляя боеприпасы». По правде сказать, отважный и умный пойнтер – о, не трижды, а много, много больше раз – неизменно мчался по страницам журналов во всех странах, во все войны. Бессчетное число раз, послушный воле бессчетных дам–писательниц и корреспондентов, пишущих не под огнем неприятеля, а у огня камина, «умное животное бросалось вперед, как будто прекрасно понимало, чего от него хотят». Обратите внимание на это «как будто». Никогда не бывало, чтобы советская литература, поскольку и она создается людьми, с презрением отбрасывала самые затасканные штампы литературы буржуазной (вкрапления авангарда, разумеется, автоматически возмещались политической подкованностью), но сомневаюсь, чтобы и снисходительнейший из советских критиков одобрил подобный хлам.

По сравнению с переводами в антологии г-на Курноса переводы, выполненные г-ном Герни, кажутся чуть ли не совершенством. Два главных достоинства его работы – это богатый, пластичный язык и отважная решимость представить оригинал во всей его полноте. Чувствуется, что он любит коварные места за удовольствие, доставляемое возможностью поломать голову над английской квадратурой русского круга. Язык его столь блистательно изобретателен, что порою результат напоминает крайне изысканную, если не сказать драгоценную, вещицу (что в целом можно только приветствовать, после того как мы привыкли к безликости переводной литературы). Так, его перевод гоголевской «Шинели», хотя во многих отношениях превосходный (конечно, несравненно лучше всех предыдущих попыток), не вполне передает хаотичность грамматики, бессвязность речи, кошмарную логику (например, «покойницы матушки», появляющейся в описании рождения героя) и прочие иррациональные стороны этой необыкновенной повести.

Г-н Герни попытался одолеть и «Двенадцать». Это очень неровная поэма, хотя, с другой стороны, большая часть произведений Блока – это разнородная смесь приятностей и пошлости.<sup>{24}</sup> Поэт он был замечательный, только с сумбуром вместо мыслей. То темное, что жило в нем, и реакционное в своей основе (иногда напоминающее политические статьи Достоевского), какая-то сумрачная даль с костром из книг в конце, уводила Блока от его гения, едва он начинал примерять на себя роль мыслителя. Истинные коммунисты были совершенно правы, не принимая его всерьез. В «Двенадцати» он потерпел провал и неудивительно, что донельзя неуместная концовка этой поэмы заставила советского критика заметить: «Едва ли стоило затрачивать усилия и карабкаться на нашу гору, чтобы нахлобучить на нее средневековый алтарь». Текст, который предложил Герни, не дотягивает до уровня его же прозаических переводов, а некоторые места переданы им совершенно неправильно. В длинноволосом прохожем, который сокрушается о том, что предали Россию, изображен либерально настроенный второразрядный популярный писатель, такой, как, скажем, Короленко или Чириков<sup>{25}</sup>; это вовсе не «какой-то писака, получающий грош за строчку», как переводит г-н Герни.

Далее, перевод прославленного «Слова о полку Игореве»<sup>{26}</sup> (созданного неведомым гением предположительно в конце двенадцатого века), хотя и необычайно хорош художественно, все же не свободен от определенных ошибок. Вместо изящной, очаровательной персидской миниатюры, в которую Герни превращает своим переводом «Слово...», предпочтительней было бы дать его подлинно научное описание, основательно сдобренное обширными подстрочными примечаниями и оживленное глубокой дискуссией относительно разночтений и темных мест, что были несчастьем и усладой русских комментаторов. Даже если согласиться, что в одном из таких темных мест говорится о белке, скачущей по древу, все равно этот зверек – не «белка-летяга», которую г-н Герни заставляет «парить» «над древесной корой». Еще у меня вызывает сомнение пара зоологических деталей: «рыжевато-коричневый» волк, чья шкура в подлиннике имеет иной цвет, и замена переводчиком «сизого орла» «коноплянкой». Но было бы неблагодарным делом выискивать ошибки в этом или других переводах г-на Герни. Антология его, на мой взгляд, – первая из когда-либо выходивших, которая не вызывает чувства сильного раздражения пропусками, грубыми

ошибками, вялым отвратительным английским языком, что так присуще трудам более или менее добросовестных литературных поденщиков.

Перевод Валерия Минушина

## ПЕРВАЯ ПРОБА САРТРА

NAUSEA. BY JEAN-PAUL SARTRE. TRANSLATED BY LLOYD ALEXANDER. NEW YORK: NEW DIRECTIONS. 1949. 238 PP.{27}

Имя Сартра, как я знаю, ассоциируется с модной ныне философией, зародившейся в парижских кафе, и, поскольку на каждого так называемого «экзистенциалиста» найдется порядочно «сакториалистов»[9] (простите за изысканный термин), этот английской выделки перевод первого романа Сартра «Тошнота» (который вышел в Париже в 1938 году) должен пользоваться некоторым успехом.

Трудно вообразить (кроме как в фарсе) дантиста, упорно удаляющего не те зубы. Сдается, однако, что у издателей и переводчиков получается нечто в этом роде. Недостаток места вынуждает меня ограничиться только следующими примерами.

1. Женщина, которая «s'est offert, avec ses économies, un jeune homme» («скопив денег, приобрела себе молодого мужа»), по воле переводчика, оказывается, «предложила себя и свои сбережения» этому молодому человеку.

2. Эпитеты во фразе: «Il a l'air soufpreteux et mauvais» («Вид у него скверный и страдальческий») до такой степени смутили г-на Александра, что он явно оставил конец фразы для кого-то другого, но никто не дописал ее за него, и в английском тексте остался обрубок: «Вид у него».

3. Упомянутый в романе «se pauvre Ghéhenno», («этот бедный Геенно», Геенно – французский писатель) превратился в «Христа... этого бедного человека геенны».

4. «Forêt de verges» («фаллический лес») в кошмарах главного героя романа принят переводчиком за некое подобие березовой рощи.

Жан Поль Сартр

Стоило ли, с точки зрения литературы, вообще переводить «Тошноту», –

другой вопрос. Роман относится к тому разряду сочинений, выглядящих драматичными, но, в сущности, очень небрежных, которые были введены в моду множеством второразрядных писателей – Барбюсом, Селином и им подобными. Где-то во мраке за ними вырисовывается Достоевский худших его вещей, еще дальше – старик Эжен Сю, которому мелодраматический русский обязан столь многим. Книга подделывается под дневник (весьма удручающим способом – указанием на время действия: «В субботу утром», «Одиннадцать вечера») некоего Рокантена, который после нескольких довольно невероятных путешествий обосновался в нормандском городке, чтобы завершить свои исторические разыскания.

Рокантен курсирует между кафе и публичной библиотекой, сводит случайное знакомство с болтливым гомосексуалистом, предается размышлениям, пишет свой дневник, ну и наконец ведет долгий и нудный разговор с бывшей женой, которая стала содержанкой загорелого космополита. Большое значение придается американской песенке, звучащей с патефонной пластинки в кафе: «Скоро ты, милый, оставишь меня». Рокантену хотелось бы быть таким же отвердело живым, как эта пластинка с песенкой, «спасшей еврея (написавшего ее) и негритянку (поющую ее)», не дав им «погрязнуть в существовании».

Он воображает себе композитора: чисто выбритого бруклинца с «угольно-черными бровями», с «кольцами на пальцах», записывающего мелодию на двадцать первом этаже небоскреба. Ужасная жара. Вскоре, однако, зайвится Том (видимо, друг) с плоской фляжкой (местный колорит), и они напьются (в роскошной версии г-на Александра: «наполнят стаканы виски»). Я установил, что речь идет о реальной песне, написанной канадцем Шелтоном Бруксом и исполняемой Софи Такер{28}.

Пожалуй, ключевой момент книги – это озарение, которое посещает Рокантена, в результате чего он делает открытие, что его «тошнота» есть результат давящего воздействия абсурдного и аморфного, но весьма-таки вещественного внешнего мира. К сожалению для книги, все это остается исключительно на умозрительном уровне, и природа этого открытия могла бы быть любой иной, скажем, солипсической, что ничуть не сказалось бы на остальном романе. Когда автор навязывает свою досужую и своевольную философскую фантазию беспомощной личности, которую он придумал для этой цели, ему нужен немалый талант, чтобы фокус получился. Никто особенно не спорит с Рокантенем, когда он решает, что внешний мир существует. Но Сартру оказалось не по плечу сделать так, чтобы внешний мир существовал как произведение искусства.

Перевод Валерия Минушина

ОТ ТРЕТЬЕГО ЛИЦА

{29}Передо мной две чрезвычайно серьезные книги воспоминаний, одна из которых принадлежит перу писателя русского происхождения, ныне гражданина этой страны, автор же второй – внучка великого американского педагога. Редко бывает, чтобы практически в один день на стол рецензента легли два столь совершенных творения.

Немногочисленные почитатели мистера Набокова будут в восторге от выхода в свет нового его сочинения, и вполне оправданно. Хотя к этому произведению так и напрашивается подзаголовок: «мемуары», определенные свойства – не обязательно достоинства – «Убедительного доказательства» делают его совершенно отличным от существующих автобиографий: правдивых, относительно правдивых или откровенно вымышленных. И если его самобытность менее привлекательна, нежели глубоко человеческий свет, которым полна каждая страница романа мисс Браун{30} «Когда сирень не вянет», оно, в свою очередь, полно иных источников наслаждения, каковыми не должен пренебрегать всякий читатель, обладающий тонким вкусом.

Книга Набокова неподражаемо индивидуальна, как все автобиографии, и легче сказать, на что она не похожа, чем на что похожа. Она, например, не похожа на те многословные, бесформенные и перескакивающие с предмета на предмет повествования, едва ли не полностью основанные на дневниковых записях автора, какие обожают публиковать знатоки других искусств или государственные чиновники («В среду, приблизительно в 23.00, позвонил генерал такой-то. Я сказал ему...»). Это и не кухня профессионального писателя, где кусочки неиспользованного материала плавают в тепловатом вареве из случаев литературной и частной жизни. И, разумеется, это не та пользующаяся популярностью разновидность гляцевых воспоминаний, в которых автор равняется на недостижимую для него третьеразрядную прозу и с хладнокровным нахальством громоздит диалог на диалог (Ма и соседки, Ма и дети, Билл и па, Билл и Пикассо), которые никакой человеческий мозг не смог бы запомнить, хотя бы приблизительно, в том виде, в каком они приводятся.

Очевидно, что непреходящее значение «Убедительного доказательства» заключается в том, что тут сошлись форма безличного искусства и очень личная история жизни. Суть набоковского приема – это погружение в отдаленнейшие области прошлого в поисках того, что можно определить как тематические тайные тропы и подводные течения. Однажды найденная, та или иная тема прослеживается затем на протяжении ряда лет. Развиваясь, она ведет автора к новым областям его жизни. Змеиная кожа искусства и мышцы извивистой памяти сливаются в едином могучем и гибком движении, образуя стиль, который словно скользит в траве и цветах к плоскому нагретому солнцем камню, чтобы свернуться наконец на нем пестрым кольцом. (...)

Несомненно, читатель получит удовольствие, примечая все повороты, мостки и улыбающиеся маски той или иной тематической линии, которая прихотливо вьется через все повествование. Тут есть несколько основных и множество второстепенных линий, все вместе они образуют некое подобие шахматных композиций, всевозможных загадок, но все

стремятся достичь формы своего шахматного апофеоза, более того, тема эта вновь возникает чуть ли не в каждой главе: картинки–загадки; геральдическая шахматная доска; определенные «ритмические узоры»; «контрапунктная» природа судьбы; жизнь, «мешающая все роли в пьесе»; игра в шахматы на борту корабля в то время, когда российский берег уплывает назад; романы Сирина; его увлечение шахматными задачами; «*emblemata*» [10] на глиняных черепках; окончательно сложенный рисунок картинки–головоломки, венчающий спираль темы.

Весьма привлекательна и тема радуги. Она начинается со случайного набора красок – цветных стекол, праздничной иллюминации, акварельных красок, драгоценных камней и тому подобного, – а затем обретает самостоятельность, становясь самоцветной составляющей горного ландшафта или таясь за роняющими капли деревьями, под которыми юного поэта одолевает первый приступ отроческой версификации. Читателю будет интересно проследить тему прогулок и тропок в усадебных парках и наследственных угодьях: зарождаясь в дубовой аллее, она приводит к странным видениям Америки среди русских лесов и торфяных болот, а затем удаляется в общеизвестные парки и сады, чтобы из них выйти к морю, к иным горизонтам.

Возможно, самая волнующая тема в книге – тема изгнания, к которой я еще вернусь. В известном смысле Набоков испытал всю горечь и сладость ностальгии задолго до того, как революция сменила декорации, окружавшие его в юности. Он намерен доказать, что основные составляющие его творческой зрелости присутствовали – в зачаточном состоянии – еще в детстве; так сквозь прозрачную оболочку взрослой хризалиды можно различить крылышки, сложенные в крохотных чехольчиках, проблеск их цвета и узора, уменьшенное откровение бабочки, которая вскоре появится на свет и расправит их, радужные и ставшие большими.

Разгадывание загадки – это высший и основополагающий акт человеческой мысли. Все названные мною тематические линии постепенно сведены воедино – прослежены в их переплетении или схождении – в трудно определимой, но естественной форме взаимодействия, которое является предназначением искусства в той же мере, что и познаваемое развитие личной судьбы. Так, по мере приближения к концу книги, тема мимикрии, «защитной уловки», которую Набоков изучал, занимаясь энтомологией, с пунктуальной точностью является на свидание с темой загадки, с замаскированным решением шахматной задачи, со складыванием черепков разбитой вазы с фрагментами орнамента, картинки–загадки, где глаз смутно различает контуры новой страны. Другие тематические линии в нетерпении стремятся к той же точке схождения, словно осознанно мечтают о блаженном соитии искусства и судьбы. Разрешение темы загадки – это одновременно и разрешение темы изгнания, темы внутренней утраты, пронизывающей всю книгу, и эти линии в свою очередь сплетаются с кульминацией темы радуги («спираль жизни в блестящем шарике») и соединяются на приятнейшей *rond-point*, [11] с многочисленными садовыми дорожками, парковыми аллеями и лесными тропинками, прихотливо петляющими по книге. Нельзя не почувствовать уважения к обращенной в прошлое пронизательности автора и тому напряжению творческой воли, какое ему понадобилось, чтобы замыслить свою книгу в соответствии с тем, как замыслили его

жизнь неведомые игроки, и ни на шаг не отступить от этого замысла.

Владимир Набоков родился в 1899 году в Санкт-Петербурге. Отец его, тоже Владимир, был человек высокой европейской культуры, ученый и государственный деятель, веселый, крупного сложения бунтарь, чьи братья и свояки были в лучшем случае консерваторы, отличавшиеся легкостью нрава, а в худшем – деятельные реакционеры, однако сам он входил в группу либералов, которые в парламенте и на страницах периодических изданий, имевших широкое хождение, выступали против деспотизма и беззаконий царского режима. Современные американские читатели, чьи знания о царской России почерпнуты из коммунистической пропаганды и просоветских газет, распространившихся здесь в двадцатые годы, будут удивлены, когда, прочитав «Убедительное доказательство», узнают, сколь свободно в дореволюционной России можно было выражать свое мнение и сколь многое было под силу передовым людям.

Жизнь людей из высшего общества, состоятельных, владеющих землей, к которым принадлежала семья Набоковых, имела черты сходства с роскошной жизнью на здешнем Юге и почти неразличима с жизнью помещика в Англии и Франции. По-видимому, на формирование автора особенно повлияли лета, которые в детстве он проводил в деревне. Окрестности, с их редкими деревнями среди обширных лесов и болот, были малолюдны, но бесчисленные заросшие дорожки (таинственные тропы, с незапамятных времен оплетавшие империю) не давали крестьянам, ходившим по ягоды, бродягам, и прелестным детям помещика заблудиться в дремучих лесах. И в виду того, что большинство тех манящих путей и просторов были безымянны, дети помещиков, из поколения в поколение, давали им названия, какие, под влиянием их французских гувернанток и учителей, естественным образом подворачивались им на язык во время ежедневных прогулок и частых пикников, – *Chemin du Pendu*, *Pont des Vaches*, *Amérique* и так далее в том же роде.

Автор «Убедительного доказательства» – как по замечательному совпадению и автор книги «Когда сирень не вянет» – был старшим из пятерых детей. Но не в пример мисс Браун Набоков мало говорит о двух своих братьях и двух сестрах, родившихся соответственно в 1900, 1911, 1903 и 1906 годах. Полное сосредоточение на собственной личности, этот акт неумной и неукротимой воли художника, должен иметь определенные последствия, и упомянутое выше явление, разумеется, одно из них.

Я располагаю позволением автора упомянуть здесь о моих нечаянных встречах с его семьей. Его двоюродный брат, тоже гражданин этой страны, рассказывал мне, что в юности сестры Набокова и его младший брат с необыкновенной легкостью писали лирические стихи (как многие молодые русские того поколения). Вспоминаю, как на литературном вечере в Праге где-то в начале двадцатых годов (наверно, в 1923) друг Франца Кафки..., талантливый переводчик Достоевского и Розанова, указал мне на мать Набокова, маленькую седоволосую женщину в черном платье, которую сопровождала юная девушка с ясными глазами и ослепительной кожей лица, сестра Набокова Елена. В тридцатые годы, живя в Париже, мне случилось встретиться с братом Набокова, Сергеем:

хотя между ними было меньше года разницы, похоже, Владимир и Сергей с раннего отрочества жили каждый своей жизнью, ходили в разные школы, имели разных друзей. Когда я познакомился с Сергеем, он плыл в гедонистическом тумане, среди космополитичной монпарнасской толпы, столько раз описанной американскими писателями определенного типа. Его лингвистические и музыкальные способности зачахли, не сумев преодолеть природной склонности к праздности. У меня есть основания полагать, что его детство никогда не было таким счастливым, как у старшего брата, любимого сына родителей. Обвиненный в симпатиях к англосаксам, Сергей, человек, несмотря на кажущуюся изнеженность, прямой и бесстрашный, был арестован немцами и умер в концентрационном лагере в 1944 году.

На дивных страницах книги «Когда сирень не вянет», отведенных ранним воспоминаниям мисс Браун, писательница исподволь упоминает о неуязвимости того мира, где сбор сахарного кленового сока или испеченный матерью именинный пирог существовали как нечто естественное и неизменное, равно знакомое и дорогое сегодняшнему аристократу из Новой Англии или филаделфийскому князьку также, как их примитивным, трудолюбивым предкам два или три поколения назад. Зато мир набоковского прошлого несет на себе неповторимую печать сияющей хрупкости, составившую одну из главных тем его книги. С необычайной пронизательностью Набоков останавливается на самых странных видениях грядущих своих утрат, которые являлись ему в детские годы, – может быть, упиваясь ими. На видном месте в детской их петербургского дома висела маленькая акварель, написанная «в бодрой спортивной английской манере, в какой обыкновенно исполняются охотничьи сцены и тому подобное и что так пригодны для составных картинок»; на ней была представлена, с соответствующим юмором, семья французского аристократа в изгнании: луг, усеянный маргаритками, корова в стороне, синее небо; пожилой упитанный аристократ, в блестящем камзоле и коричневого цвета коротких штанах, сидит с удрученным видом на низеньком табурете подле коровы, приготовясь доить ее, а его жена и дочери развешивают изысканной расцветки постирушку. Повсюду в поместье Набоковых родители автора, словно возвратившиеся из многолетних странствий путешественники, находили дорогие сердцу приметы событий, укутанных в неуловимое, но каким-то образом вечно присутствующее прошлое. В кипарисовых аллеях крымских садов (где сто лет назад гулял Пушкин) юный Набоков смешил и дразнил свою подругу, имевшую пристрастие к романтической литературе, замечаниями по поводу своей осанки или слов в запоминающейся, слегка жеманной манере, которую его спутница вполне могла и возродить много лет спустя, если бы писала мемуары (в духе воспоминаний, связанных с Пушкиным): «Набоков любил вишни, особенно спелые», или: «Он имел привычку щуриться, глядя на заходящее солнце», или: «Помню вечер, когда мы сидели на муравчатом берегу» и так далее – игра, верно, глупая, но кажущаяся не такой уж глупой теперь, когда на наших глазах она становится картиной предсказанной утраты, трогательной попыткой удержать обреченные, уходящие, дивные, умирающие черты жизни, пытающейся, совершенно безнадежно, увидеть себя в будущем воспоминании.

После Февральской революции, весной 1917-го, Набоков-старший работал во Временном правительстве, а позже, когда установилась

большевистская диктатура, был членом другого, недолго просуществовавшего Временного правительства на еще сохранявшем хрупкую свободу юге России. Эта кучка людей, русских интеллигентов – либералов и социалистов некоммунистического толка – по основным вопросам придерживалась тех же взглядов, что и западные демократы. Впрочем, нынешним американским интеллектуалам, почерпнувшим свои познания в русской истории из коммунистических и финансируемых коммунистами источников, попросту ничего не известно об этом периоде. Большевистские историки, само собой разумеется, принижали значение борьбы демократов, сводили ее до минимума, грубо извращали факты, всячески поносили их и навешивали пропагандистские ярлыки («реакционеры», «лакеи», «рептилии» и так далее), ничем не отличаясь от советских журналистов, именующих нынешних удивленных американских официальных лиц «фашистами». Удивляться надо было тридцать лет назад.

Читатели набоковской книги обратят внимание на необычайное сходство между нынешним отношением к Советской России бывших ленинистов и раздраженных сталинистов в этой стране и непопулярными мнениями, которые русские интеллигенты выражали в эмигрантской периодике на протяжении трех десятилетий с момента большевистской революции, пока наши рьяные радикалы раболепствовали перед Советской Россией. Приходится допустить, что русские политические писатели в эмиграции или намного опередили свое время в понимании истинного духа и неизбежной эволюции советского режима, или они обладали интуицией и даром предвидения, граничащими с чудом.

Мы живо представляем себе годы, проведенные мисс Браун в колледже. Не то с автором «Убедительного доказательства», поскольку он совершенно ничего не говорит о школе, которую он, конечно же, должен был посещать. Покинув Россию на заре советской эры, Набоков завершил свое образование в Кембриджском университете. С 1922 по 1940 он жил в разных местах в Европе, преимущественно в Берлине и Париже. Занятно, кстати, сравнить жутковатое впечатление, которое оставил у Набокова Берлин в эпоху между двумя войнами, и написанные одновременно, но намного более лиричные воспоминания Спендера (опубликованные года два назад в «Партизан ревью»), особенно то их место, где говорится о «безжалостно-прекрасных немецких юношах».{31}

Описывая свою литературную деятельность в годы, когда он находился в добровольном изгнании в Европе, Набоков в несколько докучливой манере говорит о себе в третьем лице, именуя себя «Сириным». Под этим литературным псевдонимом он был, и остается по сию пору, хорошо известен в узком, но высококультурном и своеобразном мире русских экспатриантов. Не подлежит сомнению, что, перестав на деле быть русским писателем, он волен говорить о произведениях Сирина как о принадлежащих другому писателю. Но думается, истинная цель этого – представить себя или, вернее, самую заветную часть себя в нарисованной им картине. Поневоле вспоминаешь о тех проблемах «объективной реальности», что обсуждает философия науки. Наблюдатель создает подробную картину вселенной, но закончив, обнаруживает, что в ней чего-то недостает: его собственного «я». Поэтому он помещает в нее и себя. Но «я» вновь оказывается снаружи и все опять повторяется в бесконечной череде проекций, как в тех рекламах, что изображают

девушку, которая держит свой портрет, на котором она держит свой портрет, где она держит свой портрет, изображение на котором уже неразлично только по причине зернистости печати.

По правде сказать, Набоков шагнул еще глубже, на третий уровень, и под маской Сирина изобразил личность по имени Василий Шишков{32}. Это было продиктовано десятилетней враждой с одним из самых одаренных критиков в среде русской эмиграции, Георгием Адамовичем, который поначалу не признавал, потом признавал с неохотой и наконец выражал неумное восхищение прозой Сирина, но по-прежнему с презрением относился к его поэзии. Сговорившись с редактором, Набоков–Сирин подписал свои стихи фамилией Шишков. В августе 1939 года Адамович поместил в русскоязычной газете «Последние новости» (издававшейся в Париже) рецензию на шестьдесят девятый номер ежеквартальника «Современные записки» (тоже парижского), в которой непомерно восторгался стихотворением Шишкова «Поэты» и выражал надежду, что пусть и с запозданием, но русская эмиграция, возможно, наконец-то дала великого поэта. Осенью того же года в той же газете, Сирин подробно описал воображаемое интервью, которое он взял у «Василия Шишкова». Потрясенный, но не утративший боевого задора, Адамович ответил, что сомневается, что это был розыгрыш, однако добавил, что у Сирина могло хватить изобретательности, чтобы изобразить вдохновение и талант, каковых ему, Сирину, так недостает. {33} Вскоре после этого Вторая мировая война положила конец русской литературе в Париже. Боюсь, что мне трудно до конца поверить автору «Убедительного доказательства», когда в своих воспоминаниях о литературной жизни он подчеркивает, что всегда был совершенно равнодушен к критике, враждебной или благосклонной. Как бы то ни было, в собственных его критических статьях не редкость пассажи отвратительные, продиктованные мстительным чувством, а иногда попросту глуповатые.

Как мы приобщаемся к великой тайне, заключенной в словах? Мы видим, что иностранец обыкновенно неспособен в полной мере воспринять их глубинный, исконный смысл. Он не усваивал их спокойно и бессознательно с младенческих лет и не ощущает, как одно слово связано с другими и как один век – с его литературой, его неписаными традициями и вседневной разговорной речью – перетекает в другой. Мисс Браун в ее восхитительных, ностальгических, очень женских поисках утраченного царства надо было преодолеть на одно препятствие меньше, чем Набокову. Конечно, у русского автора в детстве были английские гувернантки, и он три года учился в колледже в Англии. Ссылаться на случай Конрада в связи с романами Набокова, написанными по-английски («Истинная жизнь Себастьяна Найта»), значит не понять сути того, что свершил последний. У Конрада – чей английский – это, собственно говоря, собрание хваленой готовых формул – не было за плечами двадцати лет активного участия в польской литературе, когда он начал карьеру английского писателя. Набоков же, когда перешел на английский, был автором нескольких романов и множества рассказов, написанных по-русски, и действительно занимал прочное место в русской литературе, независимо от того, что его книги были запрещены на родине.

Единственное сходство между ними состоит в том, что оба с одинаковой

легкостью могли выбрать французский язык, а не английский. Больше скажу, первым, в середине тридцатых годов, опытом Набокова в создании прозы на неродном языке стал рассказ, написанный по-французски («Mademoiselle O») и опубликованный Поланом в «Мезюр» (английская версия этого рассказа, в котором автор сократил большую часть вымышленных фактов и событий, появилась в «Атлантик мансли» и была перепечатана в «Девяти рассказах»). В обновленном, пересмотренном и расширенном виде, с незначительно восстановленными сокращениями рассказ окончательно вошел пятой главой в настоящее издание.

Ваш покорный слуга сохранил обрывочные воспоминания о том, как ему довелось побывать на лекции, которую Набоков прочел на блестящем французском языке на некоем *soirée littéraire*[12] – полагаю, в 1937 году – в парижском концертном зале. Ожидалось выступление венгерской писательницы, ныне забытой, но в те времена весьма *à la mode*[13] как автора французского бестселлера (что-то там о кошке, ловящей рыбу). Но за несколько часов до начала она позвонила и сообщила, что не сможет прийти. Тогда Габриель Марсель, один из организаторов той серии вечеров, в последнюю минуту уговорил Набокова заменить ее и прочесть на французском лекцию о Пушкине (которая позже была опубликована в «Нувель ревью франсез»). *Acte gratuite*[14] (как изящно, но ошибочно выражается мистер Оден){34} лектора предшествовало загадочное движение, водоворот публики. Вся венгерская колония купила билеты на этот вечер; некоторые поняли, что в программе произошли изменения, и теперь покидали зал. Другие венгры пребывали в блаженном неведении. Многие из французов тоже направлялись к выходу. За кулисами венгерский посланник неистово тряс руку Набокову, которого принял за мужа писательницы. Обеспокоенные русские экспатрианты выражали бурное одобрение замены и, как могли, старались закрыть прорехи в рядах собравшихся. Поль и Люси Леон, преданные друзья Набокова, привели с собой Джеймса Джойса в качестве особого сюрприза. Первый ряд заняла венгерская футбольная команда.

Сегодня мистери Набокову, должно быть, неловко вспоминать литературные выходки своей молодости. С женой и сыном он теперь живет в этой стране, будучи ее гражданином; живет счастливо, как я понимаю, под примитивной маской незаметного профессора литературы в колледже, роскошно проводит свои каникулы, посвящая их ловле бабочек на Западе. В кругах лепидоптерологов он известен как слегка чудаковатый таксономист, склонный скорее к анализу, нежели к обобщению. В американских научных журналах он опубликовал несколько сообщений о собственных открытиях, касающихся новых видов или разновидностей бабочек; и – в соответствии с научной традицией, которая, сдается мне, поражает репортерскую братию, – энтомологи назвали тех бабочек и мотыльков его именем. В коллекциях Американского Музея естественной истории в Нью-Йорке и Музея сравнительной зоологии в Гарварде хранятся образцы открытых Набоковым бабочек. Во время посещения последнего института мне показали несколько крохотных мотыльков – принадлежащих к виду, отличающемуся удивительным разнообразием форм, – которых Набоков открыл в 1943 году в горах Юты. Одна из них была та самая *McDunnough*, его именем названная: *Eupithecia nabokovi*. Великолепное

разрешение известной темы «Убедительного доказательства», в котором Набоков пишет о том, как мальчишкой страстно мечтал открыть новую бабочку, принадлежащую именно к виду McDunnough.

Вероятно, следует упомянуть о некоторых чисто технических особенностях этой книги. Определенного рода хлопоты доставило Набокову транслитерирование русских слов. Дабы избежать противоречий, ему следовало писать «Tolstoj» (рифмуется с «домой»), «Dostoevskij», «Nevskij» и т. д. – как и «Chekov» вместо «Chekhov», – однако он решил сохранить старое написание хорошо известных имен, постоянно ставя в их окончаниях «i». Для передачи весьма специфического звука, не имеющего точного соответствия в западноевропейских языках, – нечто среднее между «i» и «и» – всюду, где «i» или «j» могли бы противоречить привычному написанию, используется «y».

Двенадцать глав «Убедительного доказательства» появились в «Нью-Йоркере» – и здесь рецензент, который случайно посвящен в обстоятельства дела, хотел бы кое-что пояснить. Прежде всего, если сравнить настоящий текст с текстом в «Нью-Йоркере», можно в ряде мест (главы 3, 6, 10 и 12 особенно показательны в этом отношении) обнаружить добавления, внесенные Набоковым в процессе работы над книгой уже после того, как данные главы появились в «Нью-Йоркере», это экскурсы в область набоковской родословной, его злключения во время ловли бабочек в Европе, эпизод, связанный с Поленькой, и множество новых подробностей о его жизни в Санкт-Петербурге и Крыму.

Во-вторых, между книгой и текстом в «Нью-Йоркере» существуют менее важные расхождения, которые можно объяснить желанием автора восстановить отдельные слова или группы слов, сокращенных – с его вынужденного согласия – «Нью-Йоркером» или по той причине, что у них «семейный журнал», или потому, что там сочли, что непривычная лексика вызовет раздражение их менее понятливых читателей. В последнем случае Набоков не всегда уступал, что приводило к жарким схваткам. Кое-какие сражения, например за «ночь как смеженные веки», он проиграл. В других одержал верх.

И наконец, вопрос правильной грамматики. В былые времена подобного, да и любого другого рода редакторскую правку Набоков почел бы, пожалуй, за чудовищное оскорбление – скажем, если бы «Современные записки» попросили у Сирина позволения каким-нибудь образом изменить фразу в его русской прозе. Но как англоязычный автор Набоков всегда чувствовал себя очень неуверенно. Несмотря на всю живость и богатство его английского, синтаксис у него хромает, и кое-какие ошибки кажутся удивительными ввиду общей изысканности его языка. Посему незначительные поправки, предложенные редакторами «Нью-Йоркера», – отказ от инверсии или какого-нибудь неудобочитаемого термина, разбивка длинного предложения на два покороче, ритуальную замену «which» на «that» – Набоков принимал смиренно и с признанием. Перепапки возникали, как правило, когда редакторы, не желая того, разрушали своей правкой заветный ритм, или неверно толковали аллюзию, или норовили заменить именем каждое «он», «она» или «мы», которое забредало в следующий абзац, заставляя читателя чесать узкий свой лоб. Более частный, но возникавший снова и снова случай – с

недостающим antecedентом{35}, что было причиной многих схваток, в которых Набоков, давний противник antecedентов, часто терпел поражение, хотя изредка все же одерживал знаменательные победы.

Видимо, в самом начале сотрудничества Набокова с «Нью-Йоркером» попытки редакторов переписать кажущиеся неясными места и пригладить его прозу были куда более беззастенчивыми и частыми, чем в дальнейшем. Автор то мучительно стонал, то ворчал о недостойности уступок журнальным вкусам. Однако постепенно в редакторском отделе поняли, что все труды по возведению между любыми двумя идеями прочного моста, который, казалось бы, превосходит широту мысли этой перелетной птицы, – занятие совершенно бесполезное, хотя и продиктованное благими намерениями, потому что автор прилагал еще большие усилия, чтобы разрушить, или развести, или замаскировать мост, портящий пейзаж.

Тем не менее другая сторона заслуживает, чтобы о ней сказали доброе слово. Во всех редакторских замечаниях сквозила огромная симпатия к автору, деликатная и ласковая забота о нем. Мистер Набоков часто соглашался дать объяснения и уточнения, коих то и дело требовал мистер Росс{36} («Сколько в доме было ванных комнат?»), и в результате появилось несколько восхитительных новых абзацев. Кэтрин Уайт, которая переписывалась с автором по поводу всех этих вопросов, взяла на себя бесконечный труд по проверке каждого переноса, каждой запятой, усмиряла вспышки авторского раздражения и делала все возможное для сохранения прозы Набокова в неприкосновенности. Превосходным доказательством существования гармоничного согласия между автором и редактором служит тот факт, что Набоков с энтузиазмом принял большинство исправлений своего своенравного синтаксиса, а также дивную «строгую» пунктуацию «Нью-Йоркера». И последнее, но не менее важное: замечательный отдел проверки в «Нью-Йоркере» не раз спасал мистера Набокова – который отличается в придачу к педантизму порядочной рассеянностью – от разнообразных грубых ошибок в именах, датах, названиях книг и тому подобном. Изредка он не соглашался с предлагаемыми поправками, и тогда происходили забавные споры. Один из таких споров случился по поводу трубы атлантического лайнера «Шамплен». Набоков отчетливо помнил, что она была белой. Человек из отдела проверки снесся с французской пароходной линией и получил ответ, что в 1940 году «Шамплен» не перекрашивался ради маскировки, и труба его, как всегда и у всех пароходов компании, была в то время красно-черной. Набоков возразил, что, конечно же, может исключить эпитет, но ничто не может заставить его изменить цвет трубы, который он помнит так отчетливо. Он сомневался, а не могло ли так случиться, что военное командование в Сен-Назере приказало перекрасить трубу и не известило об этом офис пароходной компании в Нью-Йорке.

Я уделил так много места сотрудничеству Набокова с «Нью-Йоркером», потому что считаю, что читателям следует знать, как все обстояло на самом деле, и чтобы они могли сделать собственные выводы. Основной вопрос – сохранение в неприкосновенности авторского текста, почти никогда не встает, если редактор способен доказать автору, что его любимая фраза полна грамматических ошибок, которые должны быть исправлены, чтобы рассказ купили. С другой стороны, журнал может

недооценивать способность своего среднего покупателя осмыслить содержащиеся в тексте аллюзии, косвенные намеки, неясные места – и, считаю, в таких случаях автор не должен уступать, какими бы финансовыми потерями это ни грозило.

Автору «Убедительного доказательства» недостает уравновешенности и такта, чистоты и простоты, какие присущи стилю Барбары Браун, искристому, как воды ручья в Новой Англии. Не может не вызывать раздражения определенная необычность писательской манеры Набокова: его привычка походя употреблять термины, придуманные малоизвестными учеными для малоизвестных недугов; его склонность по-любительски баловаться с эзотерическими материями; его способы транслитерации (одну систему – правильную – он использует при передаче примеров русской речи, другую, выщербленную оспинами компромиссов, – при передаче имен); или внезапный переход к шахматным загадкам (не сообщая ключевого хода, который из слонов...).

Другая особенность, которая всегда действует на нервы читателей определенного типа (мещан в смысле культуры), – это высказывания Набокова о таких писателях, как Фрейд, Манн и Элиот, которых традиция и правила приличия требуют уважать наряду с Лениным и Генри Джеймсом. Над психоанализом с его толкованием снов и мифотворчеством Набоков издевается с двадцатых годов. Томаса Манна он относит к тому же подвиду, как он непочтительно выражается, что и Жюль Ромен, Роллан и Голсуорси, и располагает где-то между Элтоном и Льюисом (Ромен для него математически равен Льюису). Он брызжет ядом, когда мещане от критики ставят рядом гипсовых Манна с Элиотом и мраморных Пруста и Джойса. Мало найдется людей, разделяющих то его мнение, что поэзия Элиота по природе своей банальна. Полагаю, Набоков просто хочет продемонстрировать свое остроумие, когда замечает, что широкая популярность последней пьесы Элиота того же порядка, что и популярность «зоотизма, экзистенциализма и Тито», и наверняка все те, чья муза, урожденная Элиотович, хрипло вещает на страницах мелких журнальчиков, с жаром согласятся, что называть Т. С. Э. «Уолли Симпсон{37} американской литературы», вообще говоря, очень неприлично. И наконец, это презрительное отношение Набокова к Достоевскому, от чего русских бросает в дрожь и что осуждается в академических кругах наших крупнейших университетов. Возможно, невосприимчивость к сохранившемуся у американских критиков с двадцатых–тридцатых годов сентиментальному поклонению прежним идолам Набоков приобрел, пройдя в те же годы через фазу духовного безвременья, которое было пережито миром русского аскетичного изгнания, далеко отстоявшего от «века джаза» и «предкатас-трофной» моды.

Впрочем, при всех своих недостатках «Убедительное доказательство» остается значительным произведением, «убедительным доказательством» множества вещей, из которых самое очевидное – это то, что сей мир не настолько плох, как кажется. Можно поздравить мистера Набокова с очень талантливой и очень нужной книгой. Его мемуары займут постоянное место на книжной полке любителя литературы рядом с «Детством» Льва Толстого, «Усердной молитвой» Т.С. Элманна{38} и «Когда сирень не вянет» Барбары Браун, о которой я сейчас и собираюсь поговорить.

Перевод Валерия Минушина

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

{39}Русское заглавие этого романа – «Защита Лужина»; оно относится к шахматной защите, будто бы придуманной моим героем, гроссмейстером Лужиным. Я начал писать этот роман весной 1929 года в Ле Булу (Le Boulou) – маленьком курорте в Восточных Пиренеях, где я ловил бабочек, – и окончил его в том же году в Берлине. Я помню с особой ясностью отлогую плиту скалы, среди поросших остролистом и утесником холмов, где мне впервые явилась основная тема книги. К этому можно было бы добавить несколько любопытных подробностей, если бы я серьезно относился к самому себе.

«Защита Лужина», под псевдонимом «В.Сирин», печаталась в русском зарубежном журнале «Современные записки», в Париже, и тотчас вслед за этим вышла отдельной книгой в зарубежном русском издательстве «Слово» (Берлин, 1930 г.). Брошюрованная – 234с., размером 21 на 14 см – в матово-черной с золотым тисненым шрифтом обложке, книга эта теперь стала редкостью и, может быть, станет в дальнейшем еще более редкой.

Бедному Лужину пришлось ждать тридцать пять лет издания на английском языке. Что-то, правда, обещающе зашевелилось в конце тридцатых годов, когда один американский издатель высказал интерес; но оказалось, что он принадлежит к тому типу издателей, которые мечтают служить мужеского пола музой издаваемому ими автору, и его предложение, чтобы я заменил шахматы музыкой, а из Лужина сделал сумасшедшего скрипача, сразу же положило конец нашему краткому сотрудничеству.

Перечитывая теперь этот роман, вновь разыгрывая ходы его фабулы, я испытываю чувство, схожее с тем, что испытывал бы Андерсен{40}, с нежностью вспоминая, как пожертвовал обе ладьи несчастливому, благородному Кизерицкому – который обречен вновь и вновь принимать эту жертву в бесчисленном множестве шахматных руководств, с вопросительным знаком в качестве памятника. Сочинять книгу было нелегко, но мне доставляло большое удовольствие пользоваться теми или другими образами и положениями, дабы ввести роковое предначертание в жизнь Лужина и придать описанию сада, поездки, череды обиходных событий подобие тонко-замысловатой игры, а в конечных главах – настоящей шахматной атаки, разрушающей до основания душевное здоровье моего бедного героя.

Тут, кстати, чтоб сберечь время и силы присяжных рецензентов – и

вообще лиц, которые, читая, шевелят губами и от которых нельзя ждать, чтоб они занялись романом, в котором нет диалогов, когда столько может быть почерпнуто из предисловия к нему, – я хотел бы обратить их внимание на первое появление, уже в одиннадцатой главе, мотива матового («будто подернутого морозом») оконного стекла<sup>{41}</sup> (связанного с самоубийством или, скорее, обратным матом, самому себе поставленным Лужиным); или на то, как трогательно мой пасмурный гроссмейстер вспоминает<sup>{42}</sup> о своих поездках по профессиональной надобности: не в виде солнечно-красочных багажных ярлыков или диапозитивов волшебного фонаря, а в виде кафельных плит в разных отельных ваннах и уборных – как, например, тот пол в белых и голубых квадратах, где, с высоты своего трона, он нашел и проверил воображаемые продолжения начатой турнирной партии; или раздражительно асимметрический – именуемый в продаже «агатовым» – узор, в котором три арлекиново-пестрых краски зигзагом – как ход коня – там и сям прерывают нейтральный тон правильно в остальной части разграфленного линолеума, стелющегося между нашим роденовским «Мыслителем» и дверью; или крупные гляцевито-черные и желтые прямоугольники с линией «h», мучительно отрезанной охряной вертикалью горячей водопроводной трубы; или тот роскошный ватерклозет, в прелестной мраморной мозаике которого он узнал смутный, но полностью сохраненный очерк точно того положения, над которым, подперев кулаком подбородок, он раздумывал однажды ночью много лет тому назад. Но шахматные образы, вкрапленные мной, различимы не только в отдельных сценах; связь их звеньев может быть усмотрена и в основной структуре этого симпатичного романа. Так, к концу четвертой главы я делаю непредвиденный ход в углу доски, за один абзац проходит шестнадцать лет, и Лужин, вдруг ставший зрелым и довольно потрепанным господином, перенесенным в немецкий курорт, является нам сидящим за садовым столиком и указывающим тростью на запомнившееся ему отельное окно (не последний стеклянный квадрат в его жизни), обращаясь к кому-то (даме, судя по сумочке на железном столике), кого мы встретим только в шестой главе. Тема возвращения в прошлое, начавшаяся в четвертой главе, теперь незаметно переходит в образ покойного лужинова отца, к прошлому которого мы обращаемся в пятой главе, где он, в свою очередь, вспоминает зарю шахматной карьеры сына, стилизуя ее в уме, дабы сделать из нее чувствительную повесть для юношества. Мы переносимся назад к Кургаузу в главе шестой и застаем Лужина все еще играющим дамской сумочкой, обращаясь все так же к своей дымчатой собеседнице, которая тут же выходит из дымки, отнимает у него сумку, упоминает о смерти Лужина-старшего и становится отчетливой частью общего узора. Весь последовательный ряд ходов в этих трех центральных главах напоминает – или должен бы напоминать – известный тип шахматной задачи, где дело не просто в том, чтобы найти мат во столько-то ходов, а в так называемом «ретроградном анализе», в котором от решающего задачу требуется доказать – путем обращенного вспять изучения диаграммы, – что последний ход черных не мог быть рокировкой или должен был быть взятием белой пешки «на проходе».

Незачем распространяться в этом предисловии самого общего порядка о более сложном аспекте моих шахматных фигур и линий развития игры. Однако надо сказать следующее. Из всех моих написанных по-русски книг «Защита Лужина» заключает и излучает больше всего «тепла», –

что может показаться странным, если принять во внимание, до какой степени шахматная игра почитается отвлеченной. Так или иначе, именно Лужин полюбился даже тем, кто ничего не смыслит в шахматах или попросту терпеть не может всех других моих книг. Он неуклюж, неопрятен, непривлекателен, но – как сразу замечает моя милая барышня (сама по себе очаровательная) – есть что-то в нем, что возвышается и над серой шершавостью его внешнего облика, и над бесплодностью его загадочного гения.

В предисловиях, которые я писал последнее время для изданий моих русских романов на английском языке (предстоят еще и другие), я поставил себе за правило обращаться с несколькими словами поощрения по адресу венской делегации. Настоящее предисловие не должно составить исключение. Специалистам по психоанализу и их пациентам придется, я надеюсь, по вкусу некоторые детали лечения, которому подвергается Лужин после своего нервного заболевания (как, например, целительный намек на то, что шахматный игрок видит в своей королеве собственную мамашу, а в короле противника – своего папашу); малолетний же фрейдянец, принимающий замочную отмычку за ключ к роману, будет, конечно, все так же отождествлять персонажей книги с моими родителями, возлюбленными, со мной самим и серийными моими отражениями, – в его, основанном на комиксах, представлении о них и обо мне. На радость таким ищущим я могу еще признаться, что дал Лужину мою французскую гувернантку, мои карманные шахматы, мой кроткий нрав и косточку от персика, который я сорвал в моем обнесенном стеной саду.

## БРЕНЧА НА КЛАВИКОРДАХ

ALEXANDER PUSHKIN, EUGENE ONEGIN. A NEW TRANSLATION IN THE ONEGIN STANZA WITH AN INTRODUCTION AND NOTES BY WALTER ARNDT. A DUTTON PAPERBACK, NEW YORK, 1963{43}

Автор перевода, должного в скором времени выйти в свет, может счесть неловким критиковать только что опубликованное переложение того же произведения, но в данном случае я могу, и обязан, побороть колебания, поскольку надо что-то делать, надо, чтобы прозвучал чей-нибудь одинокий сорванный голос и защитил и беспомощного мертвого поэта, и доверчивых студентов колледжей от беззастенчивого пересказчика, о чьей продукции я намерен говорить.{44}

Задача превратить около пяти тысяч строк, написанных русским четырехстопным ямбом с регулярным чередованием мужских и женских рифм, в равное количество английских четырехстопных ямбов, точно так же рифмованных, чудовищно сложна, и упорство г-на Арндта вызывает у меня, ограничившего свои усилия скромным прозаическим и

нерифмованным переводом «Евгения Онегина», восхищение, смешанное со злорадством. Отзывчивый читатель, особенно такой, который не сверяется с оригиналом, может найти в переложении г-на Арндта относительно большие фрагменты, звучащие усыпляюще гладко и с нарочитым чувством; но всякий менее снисходительный и более знающий читатель увидит, сколь, в сущности, ухабины эти ровные места.

Позвольте первым делом предложить вам мой буквальный перевод двух строф (Глава шестая, XXXVI–XXXVII) и те же строфы в переводе г-на Арндта, поместив их рядом (в эл. версии – ниже и нежирным). Это одно из тех мест в его труде, которые свободны от вопиющих ошибок и которые пассивный читатель (любимчик преуспевающих преподавателей) мог бы одобрить:

1. My friends, you're sorry for the poet
1. My friends, you will lament the poet
2. in the bloom of glad hopes
2. Who, flowering with a happy gift,
3. not having yet fulfilled them for the world,
3. Must wilt before he could bestow it
4. scarce out of infant clothes,
4. Upon the world, yet scarce adrift
5. withered! Where is the ardent stir
5. From boyhood' shore. Now he will never
6. the noble aspiration,
6. Seethe with that generous endeavor,
7. of young emotions and young thoughts,
7. Those storms of mind and heart again,
8. exalted, tender, bold?
8. Audacious, tender or humane!
9. Where are love's turbulent desires,
9. Stilled now are love's unruly urges,
10. the thirst for knowledges and work,

10. The thirst for knowledge and for deeds,  
11. the dread of vice and shame  
11. Contempt for vice and what it breeds  
12. and you, fond musing,  
12. And stilled you too, ethereal surges  
13. you, token of unearthly life,  
13. Breath of a transcendental clime,  
14. you, dreams of sacred poetry!  
14. Dreams from the sacred realm of rhyme

1. Perhaps, for the world's good  
1. Perchance the world would have saluted  
2. or, at least, for glory he was born;  
2. In him a savior or a sage;  
3. his silenced lyre might have aroused  
3. His lyre, now forever muted,  
4. a resonant, uninterrupted ringing  
4. Might have resounded down the age  
5. throughout the ages. There awaited  
5. In ceaseless thunder, and have fated  
6. the poet, on the stairway of the world  
6. Its bearer to be elevated  
7. perhaps, a lofty stair.  
7. To high rank on the worldly grade;  
8. His martyred shade has carried  
8. Or haply with his martyred shade  
9. away with him, perhaps,

9. Some holy insight will they bury
10. a sacred mystery, and for us
10. A gem, perchance, of wisdom choice,
11. dead is a life-creating voice,
11. Now perished with his vital voice
12. and to his shade beyond the tomb's confines
12. The hymn of ages will not carry
13. will not rush up the hymn of races,
13. Deep into his sepulchral den
14. he blessing of the ages.
14. The benedictions of all men.

Я выделил курсивом выражения, которые в тексте Пушкина не встречаются или присутствуют в другой форме. Пропуски в этих примерах и во всем арндтовском переложении, слишком многочисленны и слишком характерны для него, так что бессмысленно их перечислять. У пассивных читателей, по всей вероятности, возникнет ложное впечатление какого-то смысла в бессмысленной на самом деле арндтовской второй строке XXXVI строфы. Они едва ли поймут, что Пушкин не несет ответственности за шанкроподобную метафору в строках 4–5, которая навязана искусственной рифмой; они не придут в недоумение от врожденного безрассудства, с каким пересказчик подкидывает автору собственные тропы, тогда как он обязан знать, что фигура речи – это главная особенность, неприкосновенная родинка поэтического таланта и последнее, что можно изменять. Во второй из представленных здесь строф наши пассивные читатели могут не обратить внимания на еще несколько добавленных метафор, вроде «buried insight», «gem of wisdom» и «sepulchral den» (последняя вызывает ассоциацию с мертвым львом, а не мертвым поэтом). Они также могут проглотить «high rank» (выражение, предполагающее определенного сорта покровительство, какое царь оказывал смиренному поэту вроде Жуковского, а вовсе не «lofty stair» («высокую ступень») – о которой говорит Пушкин); но, пожалуй, споткнутся на «thunder-bearer» в 5 – 6-й строках.

Повторяю, это не самые отвратительные из строф в арндтовском переложении. Более внимательный анализ фактического характера его разнообразных переводческих ошибок обнаруживает следующее:

1. Природные объекты меняют свой биологический род или вид: блоха становится тараканом, осина – ясенем, береза с липой – буком, сосна (неоднократно) – елью, и черемуха – ольхой (безвредные трудяги,

которые составляют русско-английские словари, по крайней мере, переводят слово «черемуха» как «black alder» – «крушинник», что тоже неверно, но не настолько, как у Арндта).

2. Изменение имен: князь N, муж Татьяны, становится князем M; Чацкий из грибоедовского «Горя от ума» – Чаацким (возможно, это гибрид двух имен, Чацкого и Чаадаева, друга Пушкина); Пелагея Николаевна, тетка Татьяны, – Пелей, что недопустимо; другая тетка, княжна Алина, превращается в дурацкую «княжну Нэнси»; ключница Онегина, Анисья, – в хозяйку Анну, а Ваня, муж Татьяниной няни, – в Ларри.

3. Анахронизмы: очки Трике Арндт принимает за «золотое пенсне»; «варенье в банках», которое Ларина везет с собой в Москву, становится «банками джема», а человек «с дороги» назван человеком «только что со станции».

4. Комический размер: «...where ou-er hero lately dwelled»; «...and ou-er luckless damzel tasted» (и еще много раз это «ou-er» встречается в книге). То же самое с окончаниями на «-ere»: «fi-ere», «squi-ere», «desi-ere» и так далее. «Business» звучит как немецкий трехсложник (в строке «no service, business or wife»), «egoism» щедро удостоен четырех слогов, словно это «egoisum».

5. Клоунские рифмы: Feeler-Lyudmila, capital-ball, binoculars-stars, char-Africa, family-me, thrillers-pillows, invaders-days does; и рифмы, основанные на диалектном произношении: meadow-shadow, message-passage, tenor-manor, possession-fashion, bury-carry и так далее.

6. Искраженные клише и испорченные идиомы: «my flesh is parched with thirst», «the mother streaming with tears», «the tears from Tania's lashes gush», «what ardour at her drest is found».

7. Вульгаризмы и устаревший сленг: «the bells in décolleté creations», «moms», «twosomes», «highbrow», «his women», «I sang of feet I knew before, dear lady-feet», «dear heart, dear all» (так у Арндта обращается к Ольге в своей последней элегии Ленский!), «Simon-pure», «beau geste», «hard to meet» (такое выражение находит Арндт для слова «нелюдима»), «my uncle, decorous old prune» (вместо того чтобы сказать просто: «my uncle has most honest principles» – «Мой дядя самых честных правил»), няня у Арндта говорит, обращаясь к Татьяне: «Aye, don't holler», Ольга у него – «blended of peach and cream», Татьяна пишет Онегину: «my knees were folding» и «you justly dealt with my advances» (это Татьяна-то, Пушкинская Татьяна!). К этому же ряду относится и своеобразная маленькая странность. Воображение перелагателей редко движется в одном направлении, но в главе восьмой, строфа XXXVIII, мы имеем удивительный случай такого совпадения. Пушкин изображает Онегина, который в мрачном настроении сидит перед камином и роняет «в огонь то туфлю, то журнал». Элтон, в 1937, перевел эту строку следующим вульгарным образом: «...the News drops in the fire or else his shoes», перевод г-на Арндта почти идентичен: «... the News slipped in the fi-ere or his shoes.»

8. Ляпы и другие грубые ошибки. Настоящий ляп – это плод

одновременно невежества и самоуверенности. Приведу лишь несколько примеров многочисленных ляпов г-на Арндта. В главе шестой, строфа V, Пушкин описывает Зарецкого (некогда повесу, а ныне мирного помещика в глуши северо-западной России). Несколькими годами ранее Зарецкий, во время Наполеоновских войн, «французам достался в плен» и приятно провел время в Париже – столь приятно, по правде сказать, что теперь, в 1820–1821 годах, не возражал бы вновь оказаться в плену (если бы разыгралась новая война), «чтоб каждым утром у Вери [кафе-ресторан в Париже, изначально занимавший Terrasse des Feuillants в саду Тюильри] в долг осушать бутылки три». Г-н Арндт не понимает главного, полагая, что Вери – это парижский ресторатор, обосновавшийся в России (скажем, во Пскове), не очень далеко от деревни Зарецкого, и смело переводит пушкинские строки «... чести бог, готовый вновь предаться узам, чтоб каждым утром у Вери...» таким образом: «...braving bondage (какой такой «данник» в 1821 году?), enraptured («в восторге» отчего?), he still gallops on his morning sprees to charge three bottles at Very's». Другую вопиющую ошибку мы находим в его переводе второй главы, строфа XXXV, где у Пушкина «народ зевая слушает молебен» в церкви на Троицу, но Арндт пишет: «... Trinity when the peasants tell their beads» – «...на Троицу, когда крестьяне читают молитвы» (чего обыкновенно не делается на Руси) и «nod at morning service» – «дремлют на утренней службе» (что затруднительно в православном храме, где прихожане стоят, а не сидят). В третьей главе, строфа III, скромное угощение, которое «милая старушка» Ларина предлагает гостям («несут на блюдечках варенья, на столик ставят вощаной [иначе говоря, покрытый промасленной бумагой] кувшин с брусничной водой»), превращается в раблезианское пиршество, и посуда используется великанья: «...чаши варенья, следом громоздятся [?] огромные запечатанные воском [ошибка возникла из-за путаницы с пушкинским эпитетом «вощаной», который относится к маленькому столику] demi-john [оплетенные бутылки емкостью в два или три галлона?] с неизменной брусничной водой». В третьей главе, строфа IX, Пушкин упоминает Сен-Пре: «любовник Юлии Вольмар», но Арндт, который явно не читал романа Руссо, путает мужа с любовником: «Julie's adoring swan, Wolmar». В строфе XXVIII той же главы две дамы эрудитки, одна в «желтой шале», педантичная, как семинарист, а другая в круглой плоской шапочке («академик в чепце», то есть серьезная, как член Академии наук), в переложении Арндта заменены буддистским монахом («the saffron-muffled clerk in orders») и преподавателем то ли Оксфорда, то ли Кембриджа («a mortar-boarded sage»), и это, по мере появления новых ошибок, уже походит на ветвистую трещину в тексте перевода. Пушкинские «мягко усталые горы зимы блистательным ковром» в начале пятой главы становятся «mountain summits – горными вершинами (в равнинной-то России!) softly stretching 'neath Winter's scintillating shawl – мягко вытянувшимися под искрящейся шалью зимы» (что неожиданно создает исконно американскую картину); «мягких... ковров роскошное прикосновенье» (глава первая, XXXI строфа) превращается в имеющее фрейдистский оттенок «voluptuous embrace of swelling carpets», а «порывы... сердца» поэта (глава четвертая, строфа XXXI) заменяются двуполым «deep stirrings of [his] womb». Невозможно в короткой заметке перечислить все грубые ошибки, подобные приведенным, поэтому упомяну еще лишь две. У Пушкина в шестой главе, строфа XIX, «рассеянный» Ленский накануне дуэли «садился... за клавикорды и брал

на них одни аккорды» – печальный образ, который Арндт отвратительнейшим образом переиначивает дословно в следующее: «the clavichord he would be pounding, with random chord set it resounding» (он брэнчал на клавикордах, извлекая случайный аккорд). И, наконец, промах, который Арндт допускает в конце XI строфы третьей главы, где у Пушкина говорится: «так зайчик в озими трепещет, увидя вдруг издалека в кусты припавшего стрелка». Арндт меняет оружие охотника и заставляет зайчика слышать «as from afar with sudden rush an arrow falls into the brush» (как издалека летит внезапная стрела и падает в кусты). Причина, по которой перелагатель допустил такую оплошность, объясняется в следующем пункте моих замечаний. 9. Недостаточное знание русского языка. Это профессиональная болезнь, распространенная среди нерусских переводчиков с русского на английский. Все, что хоть мало-мальски сложнее обыденного «как-вы-поживаете-я-по-живаю-хорошо», становится ловушкой, в которую словари заводят ищущего вместо того, чтобы помочь ему обойти ее; а когда он не сверяется со словарем, случаются иные катастрофические несчастья. В вышеупомянутой строке из третьей главы г-н Арндт явно спутал слово «стрелка», винительный падеж слова «стрелок», со словом «стрелка» (уменьшительное от «стрела»). «Седьмой час» означает не «past seven» (после семи) (с.149), но после шести, и не иначе. «Поджавши руки» – это отнюдь не «arms akimbo» (руки в боки) (с.62). «Вишенье» – это просто вишни (которыми девушки-служанки закидывают подслушивающего молодца в своей песенке в третьей главе), а вовсе не «cherry twigs» (вишневые прутики) и «branches» (веточки), которыми, по воле Арндта, они хлещут молодого человека, привлеченного их пением. «Пустынный снег» – это не «desert snow» (снег пустыни) (с.122). «В пуху» – не значит «a little dim» (неясный) (с.127). «Обновить» (глава вторая, строфа XXXIII) означает не «renovate» или «mend», а «inaugurate». «Вино» во второй главе, строфа XI – означает крепкий напиток, «liquor», а не «wine». «Свод» (глава четвертая, строфа XXI) – это не «freight», а «code». «Хоры» (глава седьмая, строфа LI) – это верхняя галерея в бальной зале, а не «the involved rotations of rounds» – что бы это ни означало.

10. Расхлябанный английский язык. Выражение «next door» привычно употребляется для обозначения соседней комнаты (с.122 и 133). На странице 122 скелет немислимим образом «дуется – routs». Ленский на дуэли «жмуря левый глаз, стал также целить», но Арндт (с. 132) заставляет его целиться и при этом «мигать левым глазом» («his left eye blinking»), наподобие того как мигает задним фонарем поворачивающий грузовик; и вскопе (с.157) «Dead lies our dim young bard and lover by friendly hand and weapon felled». И амазонка (глава шестая, строфа XLI), останавливающая коня пред могилой Ленского, уморительно «reign in her charging horse».

11. Многословие. Бутафорские слова и рифмы неизбежны при рифмованном переводе, но я редко где видел, чтобы их использовали с такой последовательностью и в таком количестве, как здесь. Типичным примером рутинного пустословия (ради плохой рифмы) может служить то место из перевода Арндта, где точная, строгая пушкинская фраза: «она... говорит: «Простите, мирные долины, и вы, знакомых гор вершины» (глава седьмая, строфа XXVIII) разбухает, разбавленная

словесной «водой»: «(she) whispers: Calm valleys where I sauntered, farewell; lone summits that I haunted». В той же главе Пушкин описывает Татьяну, жадно читающую книги Онегина, вследствие чего «ей открылся мир иной», что у Арндта превращается в «an eager passage (!) door to door(!) to worlds she never knew before». Здесь простое многословие незаметно переходит в следующую категорию переводческой недобросовестности.

12. Отсебятинина. Это подходящее в данном случае жаргонное слово состоит из слов «от», «себя» и уничижительного суффикса «ятинина» (где «я» неправоммерно перевешивает падежное окончание местоимения, совпадая с ним и образуя находящееся под сильным ударением «бя», которое для русского уха созвучно выражению детьми неприязни по отношению к чему-то). Согласно словарям, «отсебятинина» может быть переведена на английский как «cote-from-oneself» или «from-oneselfity». Это слово употребляется для обозначения того, что самоуверенные или беспомощные переводчики (или актеры, которые забыли свою роль) вносят в текст от себя. Приведу несколько примеров карикатурной отсебятинины у Арндта. Пушкин описывает (в главе восьмой, строфа XXIV) гостей на вечере у княгини N: «Тут были дамы пожилые в чепцах и в розах, с виду злые; тут было несколько девиц, неулыбающихся лиц». Казалось бы, Пушкин все сказал об этих дамах, но Арндту этого мало, и он несет отсебятину: «... redecorated ladies with caps from France and scowls from Hades; among them here and there a girl without a smile from curl to curl» – «...расфранченные дамы во французских шляпках и со злобными взглядами; среди них там и тут девицы без улыбки от локона до локона» (злодейская неулыбчивость!). Другой пример взят из первой главы, строфа XXXIII. Знаменитые строки о «море пред грозой»: «(Как я завидовал) волнам, бегущим бурной чередой с любовью лечь к ее ногам» – Арндт переделывает следующим образом: «the waves... with uproar each the other goading, to curl in love about her feet». Не знаешь, что тут убийственной, – волны, подгоняющие друг дружку трезубцем, или воронка, в которой глохнет их «рев».

Примечания, которыми г-н Арндт сопроводил свой перевод, убоги и вторичны, но даже тут он умудряется сделать несколько ошибок. Утверждение (с. xi), что третье издание «Евгения Онегина» «появилось в день смерти Пушкина», неверно: оно появилось не позднее 19 января 1837 года по старому стилю, то есть по меньшей мере десятью днями позже смерти поэта. Он начал писать «Евгения Онегина» не «22 мая 1822 года», как утверждает Арндт (введенный в заблуждение другим несведущим комментатором и добавляющий к его ошибке свою), а 9 мая 1823 года. Статуэтка Наполеона «с руками, сжатыми крестом» из седьмой главы – не «бюст» (как пишет Арндт в своем примечании на с. 191): у нормального бюста нет рук, которые можно было бы скрестить. Сноска на с. 233, в которой говорится: «...Проласов был введен», чтобы заполнить пробел в опубликованном тексте (в первой строке XXVI строфы восьмой главы), – сущая нелепость, поскольку никакого «Проласова» никогда не существовало, это просто фарсовое имя (которое означает карьериста или гнусного подхалима), сохранившееся у Пушкина в чистовом экземпляре и ошибочно приложенное некоторыми редакторами к Андрею Сабурову, директору Императорских театров.

Однако самое диковинное высказывание г-на Арндта появляется на с. vi, ближе к концу его предисловия: «Данный новый перевод... адресован главным образом не преподавателю и не литературоведу, но англоговорящей студенческой аудитории и всем, кто желает иметь основное произведение мировой литературы в компактном и удобочитаемом виде». Это все равно как заявить: «Я знаю, что это малопристойный товар, но зато какое веселенькое оформление и какая удобная упаковка, и вообще он предназначен всего лишь для студентов и прочей подобной публики».

Остается только добавить, что этот «блестящий» (как сказано на обложке) и «великолепный» (как сказано на ее обороте) новый перевод получил половину третьей ежегодной премии, присуждаемой фондом Боллингена, как лучший перевод поэзии на английский (как объявил директор библиотеки Йельского университета Джеймс Т. Бэбб 19 ноября 1963 года в Нью-Хейвене, штат Коннектикут). В жюри, присуждавшее премии, входили также профессора Йельского университета Пейр, Рене Уэллек и Джон Холландер; профессор Рубен А. Брауэр из Гарвардского университета. (Я снесся со Стивом Кизерианом, заведующим Отделом информации Йельского университета, на предмет правильного написания этих имен.) Постоянный комитет администрации Йельского университета представлял Доналд Г. Уинг, заместитель главного Йельского библиотекаря. Невозможно не задаться вопросом: читал ли кто из названных профессоров эту «удобочитаемую» книгу – или созданную жертвой их лауреата саму поэму, бесконечно далекую от ее перевода?

Перевод Валерия Минушина

#### ОТВЕТ МОИМ КРИТИКАМ

{45}К своим романам я отношусь неодинаково. Не могу вообразить, чтобы я писал письмо издателю в ответ на неблагоприятный отзыв, не говоря уже о том, чтобы посвящать чуть ли не целый день сочинению журнальной статьи с объяснениями, ответными выпадами и протестами. По меньшей мере тридцать лет я ждал, чтобы обратили внимание – невзначай и с усмешкой – на грубую брань, что, бывало, раздавалась в мой адрес во времена, когда я выступал в образе «В.Сирина», но пусть этим занимаются библиографы. Мои открытия, мои интересы, мои особые острова бесконечно недоступны раздраженным читателям. Точно также никогда не уступал я безудержному желанию поблагодарить благосклонного критика – или хотя бы намеком показать тому или иному дружески настроенному писателю, что смутно догадываюсь о его ко мне участливом отношении и понимании, которое каким-то невероятным образом, похоже, всегда соответствовало его таланту и оригинальности – интересный, хотя не такой уж необъяснимый феномен.

Если, однако, случается, что под прицелом враждебной критики оказываются не акты художества, а такой прозаичный труд, как мой комментированный перевод «Евгения Онегина» (именуемый далее ЕО), – это иное дело. В отличие от моих романов ЕО имеет этическую сторону, а также моральную и человеческую. Речь идет о порядочности или непорядочности компилятора, его профессиональной квалификации или небрежности. Если мне говорят, что я плохой поэт, я отвечаю улыбкой; но если говорят, что я неважный литературовед, я не стесняюсь в выражениях.

Не думаю, что я собрал все рецензии, появившиеся в печати после публикации ЕО; несколько отзывов, которые я наверняка держал в руках во время хаотичного ознакомления со всем этим материалом, мне не удалось обнаружить; но судя по тем многочисленным откликам, что у меня есть, можно заключить, что буквальный перевод – исключительно мое изобретение; что о нем никогда прежде не слыхали; и что есть нечто неприличное и даже низменное в подобном методе и подобной затее. Покровители и изготовители того, что Энтони Бёрджесс<sup>{46}</sup> называет «переводами с претензией на художественность», – прилежно зарифмованных, приятно размеренных стихов, в которых, скажем, на восемнадцать процентов смысла, на тридцать два – бессмыслицы и на пятьдесят – словесной шелухи – думаю, более расчетливы, чем они сами это осознают. Хотя они якобы стремятся к недостижимой мечте, ими неосознанно руководит нечто вроде инстинкта самосохранения. «Перевод с претензией на художественность» защищает их, скрывая и маскируя их невежество, или недостаточную осведомленность, или беспомощные потуги ограниченной эрудиции. Зато неприкрашенный буквальный перевод подверг бы их уязвимое сооружение воздействию неведомых и неисчислимых опасностей.

Таким образом, совершенно естественно, что всякий из братии профессиональных перелагателей, крепко связанных круговой порукой, испытывает приступ тупой ненависти и страха, а в некоторых случаях настоящую панику, оказываясь перед возможностью того, что прихоть моды или не боящееся рискнуть издательство может невзначай лишить его незримого розового куста, украшающего его голову, или измаранного щита, которым он защищается от призрака непреклонных практических сведений. В результате консервированная музыка рифмованных переложений с энтузиазмом рекламируется и получает признание, и принесение в жертву текстуальной точности вызывает восхищение, как особого рода героизм, меж тем как единственно подозрение да ищейки дожидаются буквалиста, непривлекательного сухаря, в отчаянии подыскивающего замысловатое слово, которое удовлетворило бы страстную жажду точности, и в процессе поисков собирающего обильные познания, которые заставляют адвокатов приманчивого камуфляжа всего лишь дрожать или презрительно ухмыляться.

Эти замечания, даром что они вытекают из конкретных фактов, не должно истолковывать исключительно в смысле *pro domo sua*.<sup>[15]</sup> Мой ЕО далек от идеального подстрочного перевода. Он еще не вполне близок к оригиналу и не вполне лишен прикрас. В будущих изданиях я намерен избавляться от этих слабостей еще более решительно. Пожалуй, я целиком переведу его утилитарной прозой на еще более ухабистый

английский, возведя раздражающие заграждения из квадратных скобок и отверженных слов, чтобы стереть последние следы буржуазного стихоплетства и уступок размеру. Предвкушаю, как возьмусь за это. Пока же все, чего я хочу, – это просто публично заявить о своем возмущении общераспространенной точкой зрения, аморальной и обывательской, на буквальный перевод.

И в самом деле, удивительно, насколько большинство критиков равнодушны ко всему тому непреднамеренному обману, который царит в переводческом промысле. Припоминаю, как однажды открыл английский перевод «Петербурга» Андрея Белого и в глаза бросилась монументальная ошибка в знаменитом пассаже о голубом купе, которое переводчик лишил красок, поняв слово «кубовый» (что означает «густосиний») как «кубический»! Оно осталось в памяти моделью вагона и символом. Но кому какое до этого дело и зачем ломать себе голову? Г-н Розен заканчивает свои замечания в «Сатэдей ревью» (от 28 ноября 1964 года) относительно рифмованных переложений «Евгения Онегина» выражением упоительной надежды: «Талантливому поэту уровня Роберта Лоуэлла только и остается что взять их [эти переложения] за пример, чтобы создать на английском поэму по-настоящему мелодичную и возвышенную». Но я, будучи в состоянии отличить в самом старательном подражании обычную ученическую ошибку от чуждой образности, в которой она сиротливо приютилась, не могу представить себе ничего более дьявольского. И опять – какое это имеет значение? Как сказал бы г-н Эдмунд Уилсон: «Не ошибается тот, кто ничего не делает». Поразительные ошибки в переводах с русского, появляющихся в наши дни с безумной частотой, воспринимаются хладнокровно, как ничтожные пустыки, на которые лишь педант обратит внимание.

Даже профессор Мучник, которая в недавнем номере «Нью-Йорк ревью оф букс» с большой изощренностью разбирала г-на Гая Дэниелса<sup>{47}</sup>, как если бы он был кофеваркой незнакомой конструкции и, возможно, неисправной, даже она не озаботилась указать, что в обоих переложениях лермонтовского стихотворения, которые она цитирует, – в попытке Дэниелса и ничтожном (при всем уважении к Мирскому) опусе Беаринга – слух режет одна и та же карикатурная отсебятина. Потому что здесь мы имеем превосходный пример одной из тех идиоматических причуд, которым иностранцы, ради сохранения душевного равновесия, не должны даже пытаться давать разумное объяснение. У Лермонтова говорится: «Соседка есть у них одна... Как вспомнишь, как давно расстались!» Форма «вспомнишь» похожа на форму второго лица единственного числа от глагола «помнить», но в данной интонационной аранжировке, при буквальном переводе, это должно быть первое лицо, поскольку говорящий обращается к самому себе. Оба же переложителя, не имея представления о русской идиоматике, не колеблясь употребили второе лицо (хотя этим в сущности придали фразе невыносимо дидактическое звучание, что должно было заставить переводчика дважды подумать о последствиях вольного обращения с оригиналом). У Беаринга (в чьем переложении профессор Мучник усматривает, к моему сожалению, «удивительно точное воспроизведение смысла, а также идиоматического языка оригинала») читаем: «We had a neighbour... and you remember (помните) I and she...». Более же скромный Дэниелс переводит следующим образом: «There was a girl as you'll recall (припомните)»... Общую промашку я выделил курсивом. Суть не в том, что один вариант лучше

другого (откровенно говоря, тут не из чего особенно выбирать); суть в том, что оба произвольно ставят глагол в одинаково неправильном лице, как будто между перелагателями существовала спиритическая связь.

Каким бы неприязненным ни было отношение к буквализму, я все же нахожу несколько удивительной ту бурю эмоций, которую вызвал мой довольно сухой, довольно скучный труд. Наемные писаки ринулись на защиту ортодоксальных советских публицистов, которых я «подверг нападкам» и о которых они прежде никогда не слыхали. Более или менее перемещенный русский в Нью-Йорке утверждает, что мой комментарий всего-навсего собрание маловразумительной чепухи и что, кроме того, он вспоминает, что все это слышал много лет назад в Горьком от своего школьного учителя, А.А. Артамонова.

Слово «mollitude», несколько раз употребленное мною в переводе, уже столько клеймили, что оно грозит стать расхожим, как слово «нимфетка». Один из моих наиболее гневных и бессвязных критиков, очевидно, является близким другом Белинского (родившегося в 1811 году), как и всех перелагателей, которых я «травлю». Что ж, гнев – вещь прощительная и благородная, но было бы бессмысленно реагировать на него. Не отвечу я и на такую шутовскую хлопушку, как небольшая заметка в «Нью рипаблик» (номер от 13 апреля 1965 года), начинающаяся с фразы: «Инспектор Набоков вернулся на место преступления в L'affaire Oneguine», [16] которую автор писал, движимый отвратительной мелкой злобой, чего редактор, предположительно, не знал. Обозреватель, выступающий в «Новом журнале» (№ 77), Морис Фридберг{48}, – боюсь, как бы меня не обвинили, что я его выдумал, – употребляет совсем уж уморительный русский («как известно для каждого студента»), чтобы изложить интересную мысль: мол, верность тексту никому не нужна, потому как «само по себе содержание произведения [Пушкина] не имеет большого значения». Далее он недовольно продолжает, что я ни слова не говорю о таких пушкинистах, как Модзалевский, Томашевский, Бонди, Щеголев и Гофман, – чем показывает, что не только не читал моего комментария, но даже не заглядывал в Указатель имен; и в довершение всего он отождествляет меня с профессором Арндтом, чьи предварительные замечания о том, что он «пишет не для специалистов, а для студентов», г-н Фридберг приписывает мне. У другого, еще более незадачливого джентльмена (пишущего в «Лос-Анджелес Таймс») гордость и предубеждение{49} моих комментариев вызывают такое бешенство, что он прямо-таки задыхается от ярости и, едва успев дать завлекательное название своей статье: «Набоков терпит провал как переводчик», вынужден резко ее оборвать, не приведя ни единого примера самого перевода. Среди более серьезных статей одна, большая, помещена в «Нью-Йорк Таймс бук ревью» 28 июня 1964 года Эрнестом Симмонсом, который любезно поправляет то, что он принимает за опечатку в главе первой, строфа XXV, строка 5 (4-я у Пушкина): следует писать «Чаадаев», а не «Чадаев»; но из моего примечания к этой строфе г-н Симмонс должен был бы увидеть, что «Чадаев» – это одна из трех форм этого имени, иначе он не стал бы останавливать на этом свое внимание, а, кроме того, так пишет это имя сам Пушкин в данной конкретной строке.

По понятным причинам я не могу обсуждать все благожелательные отзывы. Упомяну лишь некоторые, желая выразить признательность за полезные предложения и поправки. Я благодарен Джону Бейли («Обсёрвер» от 29 ноября 1964 года), который привлек мое внимание к тому, что он называет – слишком, увы, мягко – «единственной опiskой» в моем комментарии: правильно будет не «Auf allen Gipfeln» (в ссылке на гетевское стихотворение), а: «Über allen Gipfeln». (Я, со своей стороны, могу добавить по крайней мере еще одну: мое примечание к Главе второй, XXXV строфа, строка 8, в котором я допустил глупую оплошность, нужно безжалостно вычеркнуть.) Энтони Бёрджесс своей статьей в «Энкаунтере» неожиданно и окончательно избавил меня от сентиментальной влюбленности в Фицджералда{50}, показав, как тот искажил подлинные метафоры «мудрого метафизика» Хайяма своим «Проснись! Ибо утро в чаше ночи...». Джон Уэйн в «Лиснере» (номер от 29 апреля 1965 года) уже своим стилистическим мастерством сразу же заставил меня пожалеть одну из моих «жертв» и изнемогать от смеха: «Это [Заметки о просодии], между прочим, тот раздел, где Артур Хью Клаф назван рифмоплетом; у меня было такое впечатление, будто на моих глазах на безобидного зеваку внезапно обрушилась глыба снега с крыши...» Дж. Томас Шоу в «Рашн ревью» (апрель 1965) замечает, что мне следовало бы повесить Пушкина в чине после окончания лица до десятого гражданского разряда («до коллежского секретаря») вместо того, чтобы оставлять его застрявшим на четырнадцатой ступеньке служебной лестницы (в чине коллежского регистратора); но в своем экземпляре я не могу найти опечатку в державинской дате, которую он тоже цитирует; и решительно возражаю против включения почитаемого мною Джеймса Джойса в число писателей, которых я осуждаю в своих «высокомерных ремарках» (очевидно, г–н Шоу совершенно превратно истолковал мои слова о засыпающих персонажах Джойса, отнеся их (мои слова) на счет читателей джойсовских произведений). И наконец, анонимный рецензент в «Таймс литерари саплемент» (от 28 января 1965 года) совершенно прав, когда говорит, что в своих комментариях я недостаточно подробно рассматриваю искусство Пушкина; он подает немало интересных идей, опираясь на которые, вкупе с замечаниями, высказанными предыдущими двумя критиками и несколькими моими корреспондентами, можно было бы составить пятый том к моему четырехтомнику или по крайней мере изрядный Festschrift.[17] Тот же рецензент проявляет чрезмерную снисходительность, когда замечает, что «при тщательном изучении каждой строки перевода не удалось выявить ни единой ошибки, совершенной по невнимательности». Таких ошибок по меньшей мере две: в главе четвертой, строфа XLIII, строка 2 следовало бы убрать «but», а в главе пятой, строфа XI, строка 3 – заменить «lawn» на «plain».

Самая большая, самая дерзкая, самая въедливая и, увы, самая безответственная статья помещена г–ном Эдмундом Уилсоном в «Нью-Йорк ревью оф букс» (15 июля 1965 года), [18] и на ней я хочу остановиться особо.{51}

Эдмунд Уилсон

Немало простаков искренне почитают г–на Уилсона как крупного

специалиста в той же сфере, в коей подвизаюсь и я («уж он-то не пропустит ляпов Набокова», как выразился один нетерпеливый доброжелатель в письме, опубликованном в «Нью-Йорк ревью» 26 августа), и, что говорить, подобный бред не стоило бы терпеть; тем не менее я не уверен, что необходимость защищать свой труд от грубых нападок и некомпетентных обвинений стала бы достаточным стимулом для обсуждения этой статьи, не подвигни меня на это необычная, неопишуемая и крайне забавная благоприятная возможность, которую неожиданно предоставил мне сам г-н Уилсон, опровергая почти каждый содержащийся в его огромной статье критический выпад в мой адрес. Имеющиеся в ней ошибки и противоречия образуют непрерывную последовательность, столь законченную, что производят впечатление искусства наоборот, заставляя задуматься, а не было ли все это специально сплетено для того, может быть, чтобы оказаться чем-то вполне дельным и логически связанным, если прочесть его отраженным в зеркале. Я не знаю другого такого случая в истории литературы. Это осуществленная мечта полемиста, и надо быть никудышным спортсменом, чтобы пренебречь возможностью, какую она предлагает.

Как г-н Уилсон со столь обезоруживающим добродушием подчеркивает в начале своей статьи, мы с ним старые друзья. Я полностью разделяю те «теплые чувства, сменяющиеся порой раздражением», какие он, по его признанию, питает ко мне. Когда четверть века назад я впервые оказался в Америке, он мне написал, и приехал, и был необыкновенно добр, оказывая помощь во всяких делах, не обязательно относящихся до его профессии. Я всегда был благодарен ему за его тактичность, выражавшуюся не в том, чтобы дать отклик на всякий мой роман, а в том, чтобы неизменно лестно отзываться обо мне в так называемых литературных кругах, где я редко вращался. У нас с ним было множество вдохновительных бесед, мы обменялись множеством откровенных писем. Терпеливый свидетель его длительной и безнадежной страсти к русскому языку и литературе, я неизменно делал все возможное, чтобы объяснить ему его чудовищные ошибки в произношении, грамматике и переводе. Не далее как в 1957 году в одну из наших последних встреч – в Итаке, в северной части штата Нью-Йорк, где я в то время жил, – мы оба с забавной досадой поняли, что, невзирая на мои многочисленные объяснения особенностей русской просодии, у него тем не менее не получается читать русские стихи. Когда я предложил ему почитать вслух «Евгения Онегина», он с жаром принялся скандировать, коверкая каждое второе слово и превращая пушкинский ямб в нечто, похожее на хромящий анапест, который он, кривя челюсть, щедро уснащал вскриками и довольно милым взлаиванием, чем окончательно сбил размер, и вскоре оба мы уже смеялись как одержимые.

Что до настоящей его статьи, то я очень сожалею, что г-н Уилсон не посоветовался со мной относительно встреченных трудностей, как он это делал в былые времена. Вот некоторые из грубейших ошибок, которых он легко мог бы избежать.

«Почему, – недоумевает г-н Уилсон, – Набокову непременно нужно называть слово «нету» устарелой и диалектной формой «нет»? Оно постоянно употребляется в разговоре, и я сам постоянно слышал его в ответ, спрашивая ту или иную книгу в советском книжном магазине в

Нью-Йорке». Г-н Уилсон ошибочно принял обычное разговорное «нету», означающее «у нас нет, мы не имеем и т. д.» за архаичное «нету», которого он никогда не слышал и которое я объясняю в своем примечании к 12-й строке II-й строфы Главы третьей: это форма «нет», означающая «не так».

«Буква «ё», – продолжает г-н Уилсон, – произносится... скорее как «уау» нежели «уо» в "yonder"». Г-ну Уилсону не следовало бы пытаться учить меня, как произносить этот, или любой иной, русский гласный звук. Моя передача «ё» как «уо» является общепринятой. Предлагаемое им «уау» звучит карикатурно и совершенно неверно. Я так и слышу, как г-н Уилсон – чей акцент прекрасно мне знаком – спрашивает того своего продавца в книжном магазине, есть ли у них «Миортвийи души». Неудивительно, что он получает отрицательный ответ.

«"Все", – по мнению г-на Уилсона (объясняющего различие между двумя русскими эквивалентами английского "all"), – употребляется по отношению к людям, а «всё» – к вещам». Это бессмысленное заявление. «Все» – это лишь форма множественного числа от «весь» (мужской род), «вся» (женский род) и «всё» (средний).

Мистера Уилсона смутило мое утверждение, что в русском языке прилагательное «злой» является однословным. «А как же тогда быть с предикативными прилагательными?» – спрашивает он. Ответ прост: я вообще не касаюсь предикативных прилагательных. Зачем притягивать их сюда? Такие формы слова, как «мудр», «глуп», «плох», вовсе не являются прилагательными, это наречия-полукровки, которые могут отличаться по смыслу от родственных прилагательных.

Рассуждая о слове «почуя», он отождествляет его со словом «чуя» («sensing») (см. мое письмо в «Нью-стейтсмен» от 23 апреля 1965 года относительно этого слова) и говорит, что, если бы Пушкин употребил слово «почуяв», только в том случае я имел бы основания употребить прошедшее время и поставить «having sensed». «Где, – вопрошает г-н Уилсон, – наша безупречная буквальность?» Как раз здесь. Мой друг не подозревает, что, несмотря на разные окончания, «почуяв» и «почуя», оказывается, взаимозаменяемы, поскольку оба являются перфектной формой герундия и означают совершенно одно и то же.

Все это довольно удивительно. Всякий раз, когда г-н Уилсон принимается разбирать русское выражение, он совершает нелепый промах. Он намеревается поучать, но это у него не получается по причине подобных ошибок, а также странного тона его статьи. Важная самоуверенность в соединении с брюзгливым невежеством едва ли способствуют трезвому обсуждению языка Пушкина и моего – да и любого другого языка, поскольку, как мы сейчас увидим, г-н Уилсон и в английском тоже удивительно неточен и способен ввести в заблуждение.

Прежде всего, просто несправедливо говорить, как он это делает, что в моем отзыве на перевод профессора Арндта («Нью-Йорк ревью оф букс» от 30 августа 1964 года) последнему «особенно досталось за то, что Набоков посчитал германизмами и прочими погрешностями против стиля, причем его критик явно не признавал, насколько он сам уязвим в этом

отношении». Арндту от меня особенно досталось за его переводческие ошибки. То, что г-н Уилсон считает моими погрешностями, может быть, по психологическим причинам, для него более отвратительно, нежели «любые ошибки Арндта», но они относятся к иному классу ошибок, нежели непреднамеренные промахи любого другого перелазгателя, и, более того, г-н Уилсон знает это. Он сознательно запутывает вопрос, когда называет «мелочными придирками» мой возмущенный разбор надругательств, которые совершаются над пушкинским шедевром в еще одном претендующем на художественность переводе, и пусть он попробует, если сможет, доказать обратное. Г-н Уилсон утверждает, что «единственная бросающаяся в глаза характерная особенность перевода, исполненного Набоковым» (помимо присущего мне «садомазохистского» упорства, с каким я «стараюсь подвергать мучениям и читателя, и самого себя», как выражается г-н Уилсон в неуклюжей попытке воткнуть толстую и заржавленную иглу в мою куклу) – это «тяга к употреблению редких и незнакомых слов...». Ему не приходит в голову, что посредством этих слов я могу передавать редкие и незнакомые понятия; это ему невыгодно. Он продолжает, однако, утверждать, что, «в свете декларируемого стремления следовать так близко к тексту оригинала, чтобы его перевод мог послужить подсказкой для студента», подобные слова «совершенно неуместны», поскольку «студенту легче будет доискаться до смысла русского слова», нежели английского. Отвлекусь на мгновение, чтобы рассмотреть трогательное предположение г-на Уилсона, что студент способен прочитать Пушкина или любого другого русского поэта, «ища» каждое слово в словаре (как-никак, следствия подобного простого метода слишком наглядно представил сам г-н Уилсон, неверно переводя и истолковывая некоторые места), или что такой надежный и полный русско-английский словарь не только существует в природе (а такового, конечно, нет), но и более доступен студенту, чем, скажем, второе несокращенное издание (1960 года) словаря Уэбстера, который я, между прочим, настоятельно советую г-ну Уилсону приобрести. А если бы такой магический словарь все же существовал, тогда все равно было бы сложно выбрать, без моей помощи, из двух близких синонимов единственный с верным смысловым оттенком и не попасть, без моей подсказки, в ловушку идиоматического выражения, которое вышло из употребления.

Эдмунд Уилсон считает себя (боюсь, не вполне чистосердечно и, конечно же, совершенно ошибочно) заурядным, неискушенным, нормальным читателем, имеющим обычный словарный запас, допустим, в шестьсот основных слов. Что и говорить, подобный воображаемый читатель будет порой озадачен и смущен заковырыстыми словечками и понятиями, которые мне частенько приходится употреблять – очень даже частенько. Но как бы то ни было, сколько подобных простаков захотят ломать голову над Е0? И что г-н Уилсон имеет в виду, намекая на то, что мне не следует пользоваться словами, которые, в процессе лексикографической эволюции, начинают встречаться только в «довольно полном словаре»? В какой все-таки момент словарь перестает быть сокращенным и становится сперва «довольно», а затем «чрезвычайно» полным? Какова последовательность: издание для жилетного кармана, для кармана пиджака, для кармана пальто, для моих трех книжных полок, для богатой библиотеки г-на Уилсона? И следует ли переводчику просто пренебречь всякими пояснительными примечаниями к какому-то

понятию или предмету, если единственно правильное слово – слово, которое ему посчастливилось узнать как преподавателю, или натуралисту, или выдумщику неологизмов, – можно отыскать в пересмотренном и исправленном издании нормативного словаря, но не в его раннем издании, или *vice versa*?[19] Волнующие перспективы! Кошмарные сомнения! И как потерявший покой переводчик узнает, что где-то в процессе библиотечных поисков он нашел почти тот самый идеальный Довольно Полный словарь г-на Уилсона и теперь может благополучно употреблять слово «полиэдрический» и не употреблять слово «брусника». (Между прочим, в моем переводе процент слов, которые г-н Уилсон называет «встречающимися только в словарях», в сущности столь смехотворно мал, что мне было не просто найти таковые.)

Вряд ли г-н Уилсон не знает того, что, когда писатель решает омолодить или воскресить слово, оно снова оживает, снова всхлипывает, бродит в старинном камзоле по кладбищу и будет продолжать злить унылых могильщиков все то время, пока книгу этого писателя не перестанут читать. В некоторых случаях английские архаизмы использованы в моем переводе ЕО не просто для того, чтобы передать ими русские устаревшие слова, а чтобы воскресить оттенок смысла, присутствующий в обычном русском выражении, но потерянный в английском. Это не идиоматические выражения. Это фразы, в которых я решил стремиться к передаче буквального смысла, а не гладкости слога. Это ступеньки во льду, крюки, вбитые в отвесную скалу точности. Некоторые – просто сигнальные слова, призванные намекнуть или указать на то, что в этом месте повторилось определенное любимое выражение Пушкина. Другие выбраны из-за их галльского оттенка, скрытно присутствующего в той или иной русской попытке копировать французский оборот. Все они появились в результате терзаний, я отвергал их, восстанавливал в правах, и критикам, утверждающим, что они восторгаются некоторыми моими книгами, нужно относиться к ним как к выздоравливающим, как к осиротевшим отпрыскам старинного рода, а не улюлюкать, не освистывать, как самозванцев. Меня не заботит, какое это слово: «архаичное», или «диалектное», или «жаргонное»; в этом я эклектичный демократ и пускаю в дело всякое слово, которое мне подходит. Мой метод может быть плох, но это метод, и задачей подлинного критика должно быть рассмотрение самого метода, а не раздраженная ловля в моем пруду диковин, которыми я его сознательно населил.

Теперь позвольте мне обратиться к тому, что г-н Уилсон зовет моими «погрешностями против стиля» и «отклонениями от нормы», и объяснить ему, почему я употребляю слова, которые ему не нравятся или которых он не знает.

Говоря о том, что Онегина не прельщала семейная жизнь, Пушкин употребляет (глава четвертая, строфа XIII, строка 5) выражение «семейственной картиной». Современная форма этого выражения – «семейной картиной», и если бы Пушкин выбрал ее, я мог бы поставить «family picture». Но я должен был дать понять, что у Пушкина здесь стоит более редкое слово, и потому употребил тоже более редкое «familistic», как слово-сигнал.

Чтобы указать на архаический характер слова «воспомня» (которое Пушкин в главе первой, строфа XLVII, строки 6 и 7, употребляет вместо «вспомня», или «вспомнив», или «вспоминая»), а также передать звучность обеих строк («воспомня прежних лет романы, воспомня...» и так далее), я должен был подыскать нечто более раскатистое и зримое, нежели «recalling intrigues of past years», и так далее, и нравится это г-ну Уилсону (да, по правде говоря, и любому другому г-ну) или не нравится, более подходящего эквивалента для «воспомня», чем «remembering», найти невозможно. [20]

Г-ну Уилсону не нравится также «curvate», вполне простое и в прямом смысле подходящее слово, которым я перевел пушкинское «кривые», потому что чувствовал, что «curved» или «crooked» – не лучший вариант для обозначения ровно изогнутых маникюрных ножниц Онегина.

Точно также не мимолетная прихоть, но долгие размышления заставили меня перевести «привычкой жизни избалован» (глава четвертая, строфа IX, строка 5) как «spoiled by a habitude of life». Мне нужно было передать галльский оттенок этой фразы, и я счел, что иносказательная неопределенность – пушкинская строка утонченно неоднозначна – будет предпочтительней «habit of life» или «life's habit». «Habitude» – то самое слово, какое здесь нужно. Знаменитый словарь Уэбстера не вешает на него ярлык «диалектное» или «вышедшее из употребления».

Другое прекрасно подходящее слово – «gummer», к которому я отношусь по-дружески из-за его тесной близости со словом «рюмка» и потому, что мне хотелось найти для слова «рюмок» (глава пятая, строфа XXIX, 4 строка) более широкое обозначение сосуда для вина, чем узкие, длинные бокалы для шампанского, которые тоже «рюмки» (строфа XXXII, строки 8–9). Если бы г-н Уилсон ознакомился с моими примечаниями, то увидел, что по зрелом размышлении я понизил в ранге еще не вышедшие из употребления, но довольно-таки вместительные «cups» (чарки из строфы XXIX) до «jiggers» – «стопок с водкой», которые опрокидывают перед первым блюдом.

Не могу понять, почему г-на Уилсона озадачило слово «dit» (глава пятая, строфа VIII, строка 13), которое я предпочел слову «ditty», аналогично «kit» вместо «kitty» в следующей строке, и которое теперь, надеюсь, войдет или вернется в обиход. Вероятно, необходимая мне в этом месте мужская рифма могла увести меня немного в сторону с рабской тропы буквализма (у Пушкина стоит просто «песня» – «song»). Но это не такая уж непостижимая вещь; в конце концов всякий, знающий, что такое, скажем, «titty» («в гвоздоделательной машине механизм, который передвигает полуготовый гвоздь»), без труда поймет и слово «tit» («механизм, который выбрасывает готовый гвоздь»).

Следующим в списке неприемлемых слов у г-на Уилсона стоит «gloom». Это поэтическое слово, еще Китс им пользовался. Оно превосходно передает русское «мгла» – опускающиеся вечерние тени («Вечерняя находит мгла»: глава четвертая, строфа XLVII, строка 8), как и мягкую тьму деревьев («И соловей во мгле древес»: глава третья, строфа XVI, строка и). Оно лучше, чем «murk», – диалектное слово, которое г-н Уилсон использует, с моего одобрения, при переводе слова «мгла» в другом месте – в описании зимнего рассвета.

В том же месте, которое мы с г-ном Уилсоном оба перевели, я употребляю «shippon» – слово, столь же известное любому, кто знаком с английской деревней, как, должно быть, «byge», употребленное г-ном Уилсоном, – фермеру в Новой Англии. Оба, и «shippon», и «byge», не известны тем, кто пользуется карманным словарем; оба можно найти в трехсантиметровой толщины «пингвиновском» словаре (издания 1965 года). Но я предпочитаю переводить «хлев» как «shippon», потому что вижу его так же ясно, как русский коровник, который он напоминает, но когда пытаюсь представить себе «byge», то вижу лишь вермонтский «barn».

Далее – «scrab»: «he scrabs the poor thing up» («бедняжку цап-царап»: глава первая, строфа XIV, строка 8). Это «цап-царап» – «междометная глагольная форма» – предполагает (как отмечает Пушкин, используя его в другой поэме) существование искусственного глагола «цап-царапать», шуточного и звукоподражательного – сочетающего «цапать» с «царапать». Я нашел для необычного пушкинского слова необычное «scrab up», сочетающее «grab» и «scratch», и горжусь этим. Это действительно замечательная находка.

Не стану анализировать выражение «in his lunes», которое г-н Уилсон для полноты картины присовокупил к перечню моих «прегрешений». Оно не из моего перевода, который он обсуждает, а из потока моей обычной удобочитаемой описательной прозы; о ней мы можем поговорить в другой раз.

Мы подошли к одному из главных обвиняемых: «mollitude». Чтобы передать пушкинский галлицизм «нега», мне нужен был английский эквивалент французского «mollesse», [21] столь же привычный, как «mollesse» во фразах типа «il perdit ses jeunes années dans la mollesse et la volupté» [22] или «son œur nage dans la mollesse». [23] Неверно будет сказать, как г-н Уилсон, что «mollitude» никогда не могло встретиться читателям. Читателям Браунинга оно встречалось. В этой связи г-н Уилсон интересуется: как бы я перевел выражение «чистых нег», встречающееся в одной из последних элегий Пушкина, – неужели как «pure mollitudes»? Так случилось, что тридцать лет назад я перевел это небольшое стихотворение, и когда г-н Уилсон найдет это мое переложение (в предисловии к одному из моих романов), [24] он заметит, что родительный падеж множественного числа от слова «нега» по смыслу чуточку отличается от единственного числа.

Больше всего в коллекции «betes noir'es», [25] собранной г-ном Уилсоном, мне нравится «sarajou». Он недоумевает, почему пушкинское «достойно старых обезьян» я перевел как «worthy of old sarajou», а не «worthy of old monkeys». Действительно, слово «monkey» (обезьяна) обозначает любой вид этих животных, но дело в том, что ни «monkey», ни «аре» в данном контексте не вполне подходят.

«Sarajou» (специальный термин, обозначающий два вида обезьян-капуцинов) во французском языке приобрело разговорное значение «озорник», «блудник», «сумасброд». Так вот, в строках 1–2 и 9 – 11 главы четвертой, строфа VII («Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей... Но эта важная забава достойна старых обезьян

хвалены дедовских времен»), Пушкин вторит моралистическому пассажиру в собственном его письме, написанном по-французски из Кишинева в Москву своему младшему брату осенью 1822 года, то есть за семь месяцев до начала работы над «Евгением Онегиным» и за два года до написания четвертой главы. Вот этот отрывок, хорошо известный читателям Пушкина: «Moins on aime une femme et plus on est sûr de l'avoir. Mais cette jouissance est digne d'un vieux sarajou du 18 siècle».[26] Я не только не мог устоять перед искушением обратного перевода «обезьян» из четвертой главы англо-французским «sarajous» из письма, но с нетерпением ждал, чтобы кто-нибудь придрался к этому слову и дал мне повод нанести ответный удар таким чрезвычайно приятным способом – отсылкой к письму Пушкина. Г-н Уилсон оказал мне такую услугу – ну так примите, сами напросились.

«Кроме того, встречаются и существенные ошибки в английском словоупотреблении», – продолжает г-н Уилсон и приводит три примера: «dwelled», которое я предпочитаю форме «dwelt»; «about me», которое в главе второй, строфа XXXIX, строка 14, я использую для перевода выражения «обо мне» вместо лучшего варианта: «of me»; и слово «loaden», которого г-н Уилсон «никогда прежде не слышал». Но «dwelled» имеет в моем словаре пометку «менее употребительное», а не «неправильное»; «remind about» – не столь уж неприемлемо (например: remind me about it tomorrow – напомни мне об этом завтра); что же до «loaden», которое г-н Уилсон предлагает заменить словом «loadened», то тут хромает его английский, а не мой, поскольку «loaden» – это правильная форма причастия прошедшего времени и participial adjective от load.

В порядке своей странной защиты арндтовского переложения – в котором, согласно г-ну Уилсону, я усердно выискиваю германизмы – он утверждает, что «у Набокова нетрудно найти русизмы», и предъявляет один, или намек на один, русизм (мне, говорит он, следовало написать «has left us» вместо «left us», которого я так и не мог найти в своем переводе). Право, в труде на полторы тысячи страниц, который русский исследователь посвятил русской поэме, должно быть больше одного подобного промаха; впрочем, два другие русизма, который подметил г-н Уилсон, – лишь фантазии его собственного неведения.

Переводя фразу «слушать шум морской» (глава восьмая, строфа IV, строка 11), я избрал архаическую и ямбическую переходную форму: «to listen the sound of the sea», потому что соответствующий фрагмент у Пушкина имеет стилизованную архаическую окраску. Г-ну Уилсону, может быть, нет дела до этой формы – я тоже не слишком этим озабочен, – но с его стороны глупо считать, что я разразился наивным русизмом, действительно не зная, что, как он поучает меня, «по-английски правильно будет сказать: to listen to something». Во-первых, это г-н Уилсон не знает того факта, что на русском существует аналогичная конструкция: «прислушиваться к звуку» – что, конечно, превращает пригрезившийся ему неповторимый русизм в нелепость, – и, во-вторых, случись ему пролистать известную песнь «Дон Жуа-на», написанного в тот год, когда Пушкин приступил к работе над своей поэмой, или известную «Оду к Памяти», написанную, когда Пушкин заканчивал свою поэму, то мой ученый друг пришел бы к заключению, что в жилах Байрона («Listening debates not very wise or witty») и Теннисона

(«Listening the lordly music») текла та же русская кровь, что у Пушкина и у меня.

Во время мазурки в пятой главе «Буянов... подвел Татьяну с Ольгой» к Онегину. Это выражение имеет мало отношения к идиоматическому «мы с ней» (что по-английски буквально передается как «we with her», но может означать и «she and I» – «она и я»), на что ссылается г-н Уилсон. В сущности, чтобы втиснуть обеих девушек в первые три стопы третьей строки XLIV строфы главы пятой, Пушкин позволил себе незначительное нарушение синтаксиса. Конструкция «подвел Татьяну и Ольгу» по-русски звучала бы лучше (совершенно так же, как «Tatiana and Olga» – на английском), но это бы не читалось. Так вот, г-ну Уилсону следовало бы смотреть внимательней, тогда он заметил бы, что эта неудачная конструкция, «Татьяну с Ольгой», отзывается дополнительным эхом: неприятно сталкивается со следующей строкой, где по ассоциации вынужденно употреблена та же форма: «Онегин с Ольгой пошел». Переводя «Евгения Онегина», я все время оставался в тысячу раз более верен русскому языку Пушкина, нежели английскому языку г-на Уилсона, и потому не колеблясь воспроизводил и погрешности синтаксиса, и их последствия – столкновения словесных конструкций.

«Его французский своеобразен», – угрюмо замечает г-н Уилсон и приводит в качестве доказательства три примера.

«Героиня Руссо, – заявляет он, – на одной странице именуется Julie, а на другой – Julia». Нелепая придирка, поскольку я пишу Юлия (Julia) все тринадцать раз, когда она упоминается в четырехстраничном примечании, относящемся к ней (примечание к главе третьей, строфа IX, строка 7), так же как множество раз на протяжении всего комментария (см. Указатель имен); но, может быть, г-н Уилсон перепутал ее с девушкой Августа или Байрона (опять-таки см. Указатель).

Второй пример «своеобразного французского» касается слова «monde» в значении «модный свет», которое подробно описано в моем примечании к восьмой строке V строфы первой главы (le monde, le beau monde, le grand monde). Если верить г-ну Уилсону, в переводе поэмы оно всегда должно употребляться с артиклем «le». Это, конечно, нелепая привычка (отстаиваемая главным образом теми, кто, подобно г-ну Уилсону, очень неуверен в себе и чувствует неловкость, употребляя «le» и «la»), в результате которой могло бы появиться выражение «le noisy monde» вместо «the noisy monde» (в главе восьмой, строфа XXXIV, строка 12). Английские писатели восемнадцатого и девятнадцатого столетия писали «the monde», а не «le monde». Уверен, что, если бы г-н Уилсон справился в Большом Оксфордском словаре, которого сейчас нет передо мной, он нашел бы примеры из Уолпола, Байрона, Теккерея и других писателей, подтверждающие мои слова. Что достаточно хорошо для них, то достаточно хорошо для Пушкина и для меня.

И наконец, в этой своеобразной группе своеобразных французских слов присутствует слово «sauvage», которое, как считает г-н Уилсон, не должно было появляться в моем переводе пятой строки в главе второй, строфа XXV: «дика, печальна, молчалива» – «sauvage, sad, silent»;

но, не говоря уже о том, что в английском нет точного эквивалента слова «дика», я выбрал это знаковое слово, чтобы предупредить читателей, что Пушкин употребил «дика» не просто в смысле «wild» или «unsociable», но как перевод галльского «sauvage». Кстати сказать, оно часто употреблялось в английских романах того времени наряду с «monde» и «ennui».

«Что же касается античной классики, – говорит г-н Уилсон, – то Zoilus следует писать Zoïlus, а Eol – Aeolus». Но в первом случае диакритический знак – это явное излишество (см., например, словарь Уэбстера), а «Eol» – поэтическое сокращение, постоянно встречающееся в английской поэзии. Кроме того, г-н Уилсон может найти его полную форму в моем Указателе. Я не могу помешать моему собственному Зоилу подделываться под дерзкого отличника-гимназиста, но, ей-богу, ему не стоило бы учить меня написанию множественного числа от «automation», которое имеет два окончания, и оба правильные. И чего он хочет добиться, упрекая меня в том, что я Теокрита предпочитаю Вергилию, и, подумать только, намекая, что я не читал ни того, ни другого?

Странное дело происходит и со словом «штос». «Что имеет в виду Набоков, – вопрошает г-н Уилсон, – говоря о пристрастии Пушкина к штосу? Это не английское слово, и, если он имеет в виду древнееврейское обозначение нонсенса, которое перешло в немецкий, в таком случае его следует выделять курсивом и прописными. Но даже если мое предположение верно, вряд ли в этом есть смысл». Это не мой нонсенс, а нонсенс г-на Уилсона. «Штос» (stoss) – это английское название карточной игры, о которой я подробно говорю в моих примечаниях об увлечении Пушкина азартными играми. Г-ну Уилсону и впрямь не помешало бы заглянуть в кое-какие мои примечания (и в словарь Уэбстера).

Далее предметом рассмотрения становится стиль Набокова. Мой стиль, может быть, и впрямь, как говорит г-н Уилсон, – корявый, пошлейший и прочее. Но что касается приводимых им примеров, то тут он не настолько коряв, пошл и прочее. Если, переводя «тоска любви Татьяну гонит» (глава третья, строфа XIV, строка 1): «the ache of love chases Tatiana» (а не «the ache of loss», как нелепо перевирает мой перевод г-н Уилсон), я ставлю «chases», а не «pursues», что осмеливается мне предлагать г-н Уилсон, я делаю это не только потому, что «pursues» по-русски означает не «гонит», а «преследует», но также и потому, что не желаю вводить в заблуждение читателей повтором «pursue», использованного в предыдущей строфе, чего г-н Уилсон не заметил, («тебя преследуют мечты» – «daydreams pursue you»), и мой метод заключается в том, чтобы точно следовать за Пушкиным и повторять слово, только если он повторяет его.

Когда няня говорит Татьяне: «Ну, дело, дело. Не гневайся, душа моя», и я перевожу ее слова таким образом: «this now makes sense, do not be cross with me, my soul», г-н Уилсон тоном, напоминающим о каком-нибудь французском педанте семнадцатого века, рассуждающем о высоком и низком стиле, заявляет, что «make sense» и «my soul» плохо сочетаются, как будто ему ведомо, какие в русском просторечии выражения сочетаются хорошо, а какие плохо.

Как я уже говорил, многие из повторяющихся слов, которые я использую (ache, pal, mollitude и так далее), – это, в моем определении, слова «сигнальные», иначе говоря, призванные, среди прочего, указывать на повторяемость соответствующего русского слова. Стиль, как же, как же! Я хочу снабдить читателей верной информацией, а не примерами «верного стиля». Я перевожу «очень мило поступил... наш приятель», в начале главы четвертой, строфа XVIII (которая также является началом наименее художественной части строф XVIII–XXII этой главы), следующим образом: «very nicely did our pal act», и г-н Уилсон находит, что здесь я «выражаюсь вульгарно»; увы, г-н Уилсон без оглядки топает по дорожке, на которую я едва дерзаю ступить, потому что и не подозревает о том, что русская фраза тоже трафаретна и тривиальна. Просто нет иного способа перевести это жеманное «очень мило» (Пушкин тут передразнивает глуповатого читателя); и если я предпочитаю в этом и в других случаях использовать сигнальное слово «pal», чтобы передать разговорный характер слова «приятель», то потому, что иначе это выразить нельзя. «Pal» сохраняет оттенок непривлекательной легкомысленности, присущей слову «приятель» в данном контексте, и к тому же воспроизводит его первую и последнюю согласные. Выражение «приятель Вильсон», например, выглядело бы легкомысленно и прегадко и было бы неуместно в серьезном полемическом тексте. Или г-н Уилсон в самом деле считает, что профессор Арндт лучше перевел данное место? («My reader, can you help bestowing praise on Eugene for the fine part he played with stricken Tanya?») Последний из приводимых г-ном Уилсоном примеров «плохого стиля» относится к концу главы седьмой, строфа XXXII. Переводя элегические строки, в которых Татьяна прощается со своим сельским домом, мне надобно было учесть их схожесть с юношеской элегией Пушкина, обращенной к любимой деревне («Прощайте, верные дубравы...» и так далее), а также с последними стихами Ленского. Надо было точно передать их сходство. Вот почему я заставляю Татьяну выражаться в манере высокопарной и устарелой: «Farewell, pacific cites, farewell, secluded [обратите внимание на вышедшее из употребления произношение соответственного «уединенный»] refuge! Shall I see you?» («Простите, мирные места! прости, приют уединенный! Увижу ль вас?..»). «Подобные фрагменты, – говорит г-н Уилсон, – напоминают мне продукцию компьютеров, предназначенных для перевода с русского на английский». Но ввиду того что в те компьютеры вводят лишь тот элементарный русский, которым владеет г-н Уилсон, а программы для них составляют антропологи и авангардные лингвисты, они и выдадут его комические версии, а не мой корявый, но скрупулезно точный перевод.

Наверно, самое разухабистое место в разносной критике г-на Уилсона – это то, где он предлагает собственный нелепый перевод как верх совершенства, коему мне следовало бы стараться подражать.

Я перевожу «гусей крикливых караван тянулся к югу» (глава четвертая, строфа XLI, строки 11 и начало 12) следующим образом: «the caravan of clamorous gees was tending southward», но, как я объясняю в своем

комментарии, «крикливых», согласно словарям, передается английским «scream», [27] а характерное русское «тянулся» необычайно богато оттенками смысла, среди которых значение «продвигаться в том или ином направлении» превалирует над примитивным «stretching», предлагаемым карманными словарями (см. также примечание к 14-й строке IV строфы главы седьмой). Г-н Уилсон думает, что в его собственном переводе описания прихода зимы в главе четвертой, который я частично привожу в своем Комментарии, по доброте своей выделяя его ошибки курсивом, он «почти буквально точен и более поэтичен, чем Набоков». Говоря «почти», автор очень снисходителен к себе, поскольку его «loud-tongued gees» так лирично, что дальше некуда, а «stretching» не выявляет основной элемент контекстуального значения слова «тянулся».

Еще забавней то, как г-н Уилсон тщится показать мне, как нужно правильно переводить строки: «его лошадка, снег почуя, плетется рысью как-нибудь» (глава пятая, строфа II, строки 3–4), в моем буквальном переводе – «his naggy, having sensed the snow, stumbles at something like a trot». Собственная его попытка, выглядящая следующим образом: «his poor(?) horse sniffing(?) the snow, attempting(?) a trot, plods(?) through it(?) (бедная лошадь, чуя снег, пытается бежать рысью, но вместо этого плетется по нему)», кроме того, что содержит множество вопиющих переводческих ошибок, это еще и пример небрежного английского языка. Если, тем не менее, мы устоим перед обманчивым искушением предположить, что «бедная лошадь» г-на Уилсона плетется рысью, как в моем варианте, и представим, что она плетется по снегу г-на Уилсона, то увидим нелепую картину, где несчастное вьючное животное с трудом пробирается по этому снегу, меж тем как на самом деле Пушкин славит легкость, а не тяжкие усилия. Крестьянин не «rejoicing» (радуется) и не «feeling festive» (ощущает душевный подъем), как пишут перелазатели (не зная, в каком значении Пушкин в данном и в других случаях употребляет слово «торжествовать»), но «celebrating», то есть празднует (наступление зимы), ввиду того что снег под полозьями саней облегчает бег лошадки и особенно мил его сердцу после долгой бесснежной осени с ее заполненными жидкой грязью дорожными колеями, в которых вязнут колеса телеги.

Хотя г-н Уилсон находит мой комментарий «перегруженным», он не может удержаться оттого, чтобы предложить три дополнения. Смехотворно щеголяя псевдоученостью, он возводит напраслину, утверждая, что я «кажется, полагаю» (не полагаю и никогда не полагал), что англичане переняли у французов слово «goddams» (чего я даже не рассматриваю) начиная с восемнадцатого столетия. Он бы хотел, чтобы я перенес этот процесс на пятнадцатый век. С какой стати? Потому что он это раскопал?

Сверх того он хотел бы, чтобы я сослался, в связи с «pensive vampire» («задумчивым Вампиром» – глава третья, строфа XII, строка 8), на другой вид вампира из повести Полидори (1819 год), упомянутого Пушкиным в стихотворении 1834 года, написать которое Пушкина подвиг известный пастиш Мериме. Но тот вампир – куда более примитивный вурдалак, низший кладбищенский вампир, ничего общего не имеющий с романтической аллюзией в третьей главе (написанной в 1824

году); к тому же он появился десятью годами позже (и через три года после того, как Пушкин закончил «Евгения Онегина») – вне периода, которым ограничивается мой интерес к вампирам.

Самое, однако, софистическое предположение, высказанное г-ном Уилсоном, касается эволюции прилагательного «красный», которое «одновременно означает красный цвет и красоту». Возможно ли, что на нее не повлиял «обычай крестьянских женщин тереть себе щеки свеклой для красоты, который существовал на Руси в старину и был описан Хэклитом в его «Путешествиях»?» Это нелепое толкование почему-то напоминает мне одно из толкований Фрейда, который объяснял страсть пациента к юным особам тем фактом, что, будучи мальцом, бедняга мастурбировал, любуясь из окошка ватерклозета на гору Юнгфрау.

Не стану много говорить о тех строках, что г-н Уилсон посвящает моим заметкам о просодии. Они просто не стоят того. Он пролистал мое «скучное и утомительное Приложение» и не понял ничего из того, что ему удалось вычитать. Из наших бесед и переписки прошлых летя прекрасно знаю, что он, как Онегин, не способен уразуметь механизм стихотворения – как русского, так и английского. Посему ему следовало бы воздержаться от «критики» моего эссе об этом предмете. Одним движением своего тупого карандаша он восстанавливает прежнюю ужасную неразбериху, справиться с которой мне стоит больших усилий, и возвращает дополнительные ударения и спондеи туда, где, как я показал, им не место. Он не делает попыток принять мою терминологию, упрямо игнорирует сходства и различия русского и английского ямба, о которых я веду речь, и, вообще говоря, я сомневаюсь, что он прочел больше двух строк моих заметок о просодии.

По утверждению г-на Уилсона, «самый серьезный недостаток» моего комментария – это «интерпретация текста». Если бы он прочитал мой комментарий внимательней, то увидел, что я не верю ни в какой вид «интерпретации», вследствие чего его или моя «интерпретация» не может быть ни неудачной, ни удачной. Иначе говоря, я не верю в старинный, простодушный и затхлый метод критического разбора, интересного для широкой публики, который отстаивает г-н Уилсон и который состоит в том, чтобы переносить персонажей из воображаемого мира автора в воображаемый, но менее убедительный мир критика, который затем берется разбирать этих перемещенных персонажей как если бы они были «реальные люди». В своем комментарии я привел примеры и безобидно посмеялся над подобного рода критикой (стараясь, впрочем, избегать каких-либо намеков на невероятные заблуждения г-на Уилсона, которыми отличается «The Triple Thinkers»). [28]

Я также показал фактическое влияние пушкинского искусства создания характеров на структуру поэмы. В его отношении к своему герою существуют определенные противоречия, особенно явные и, в известной мере, особенно привлекательные в начале шестой главы. В примечании к шестой главе, строфа XXVIII, строка 7, я делаю упор на подобном жуткому ночному кошмару поведении Онегина накануне и после дуэли. Это исключительно вопрос архитектоники – а не субъективной интерпретации. Я остаюсь с Пушкиным в мире Пушкина. Меня не интересует, мягкий Онегин человек или грубый, энергичный или ленивый, добрый или недобрый («просто – очень вы добры» – эти,

обращенные к нему, слова женщины он цитирует в своем альбоме; он «злой», говорит г-н Уилсон); мне интересно только то, что Пушкин допускает, в интересах сюжета, чтобы Онегин, по словам самого Пушкина, щепетильный до мелочей *homme du monde*[29] и опытный дуэлист, просто выбрал своим секундантом слугу и что убил в поединке друга по совершенно банальному поводу, когда задетое самолюбие вполне удовлетворялось тем, чтобы обидчик ждал выстрела противной стороны, а сам, если останется в живых, не отвечал выстрелом.

Впрочем, у Пушкина действительный повод к поединку вполне убедителен: попав на вульгарный «пир огромный» (глава пятая, строфа XXXI), столь непохожий на вечеринку в семейном кругу, которую обещал ему Ленский (глава четвертая, строфа XLIX), Онегин вполне справедливо возмущается своим лукавым или легкомысленным другом, и совершенно также прав Ленский, вызывая Онегина на дуэль за флирт с Ольгой. Онегин принимает вызов вместо того, чтобы отделаться шуткой, как он и поступил бы, выбери Ленский менее педантичного секунданта. Пушкин подчеркивает тот факт, что Онегин любит Ленского («всем сердцем юношу любя»), но *amour propre*[30] порою сильнее дружбы. Вот и все. Надобно удовлетвориться этим и не пытаться придумывать «сложные» варианты, которые даже не новы; ибо то, что г-н Уилсон навязывает мне, уча, как надо понимать Онегина, – все это старый мрачный вздор о том, что, мол, Онегин ненавидит Ленского и завидует его идеализму, пылкой влюбленности, восторженному немецкому романтизму и тому подобное, «тогда как сам он столь бесплоден и пуст». На самом же деле столь же легко и столь же ни к чему (хотя и более модно – г-н Уилсон отстал от времени) доказывать, что Онегин, а не Ленский, подлинный идеалист, что он ненавидит Ленского, потому что предчувствует в нем будущего растолстевшего оскотинившегося помещика, в которого Ленскому суждено было превратиться, и вот он медленно поднимает пистолет и... но Ленский совершенно хладнокровно тоже поднимает пистолет и, Бог знает, кто бы кого убил, если бы автор не последовал благоразумно старинному правилу беречь более интересного героя до окончания романа. Если кто и «злоупотребил преимуществом», как нелепо выражается г-н Уилсон (ни один из противников не может получить никакого особого преимущества в классической *duel a volenti*[31]), то это не Онегин, а Пушкин.

На этом закончу о «самом серьезном недостатке» моего комментария.

Осталось рассмотреть озабоченность г-на Уилсона репутацией – репутацией Пушкина как лингвиста и репутацией Сент-Бёва и других как писателей.

С той же страстью, что и русские критики, не владеющие иностранными языками, которые ломали копыя в спорах по тому же поводу, г-н Уилсон бранит меня за то, что я недооцениваю знание Пушкиным английского языка и «пренебрегаю свидетельствами». Я предоставляю свидетельства, но свидетельства не г-на Уилсона, не Сидорова и даже не собственного отца Пушкина (старого бахвала, уверявшего, что его сын бегло говорил по-испански, а уж по-английски и подавно). Если бы г-н Уилсон внимательно прочел мои примечания к 9-й строке, XXXVIII-й строфы главы первой, он сам убедился бы, что ни в 1821, ни в 1833, ни в 1836 годах Пушкин был не способен понять простой английской фразы,

что я доказал абсолютно точно. Моя аргументация остается неопровержимой, и этим-то свидетельством г-н Уилсон пренебрегает, отсылая меня к затасканным общим местам и дурацкому анекдоту о барышнях Раевских, в крымской беседке обучавших Пушкина английскому. Г-н Уилсон совершенно не сведущ в этом вопросе. Он даже не понимает, что Пушкин заимствовал стиль своих «байронических» произведений у Пишо и Жуковского, или того, что, если Пушкин приводит выдержки из иностранных писателей, это еще ничего не значит. Г-н Уилсон тоже может приводить выдержки, но мы видим, что из этого получается. Он жалуется: я, мол, не желаю признавать, что Пушкин порядочно знал языки, но единственно, что могу ответить, так это то, что наши с г-ном Уилсоном представления о том, насколько порядочно он знал языки, совершенно противоположны. Я, конечно, понимаю обоснованную заинтересованность моего друга, но могу уверить его, что, хотя Пушкин блестяще владел разговорным французским восемнадцатого века, его изучение других иностранных языков не продвинулось дальше начальной стадии и все его познания ограничивались джентльменским набором речевых штампов.

И наконец – г-н Уилсон в ужасе от моей «врожденной склонности свергать с пьедестала великие авторитеты». Что ж, ничего не поделаешь; г-н Уилсон должен смириться с моей склонностью и ждать очередного громкого столкновения. Я отказываюсь быть под влиянием и властью общепринятых мнений и академических традиций, как он того желает. Какое он имеет право препятствовать мне считать переоцененными бездарностями такие фигуры, как Бальзак, Достоевский, Сент-Бёв или Стендаль, этот любимчик всех тех, кому нравится их плоская французская равнина? Много ли удовольствия получил г-н Уилсон от романов мадам де Сталь? Корпел ли когда над нелепостями Бальзака и клише Стендаля? Вникал в мелодраматический сумбур и пошло-фальшивый мистицизм Достоевского? Способен ли и в самом деле почитать этого архихама, Сент-Бёва? И почему мне запрещается считать, что чудовищное и оскорбительное либретто оперы Чайковского живет благодаря музыке, чья приторная пошлость преследовала меня с тех самых пор, как я кудрявым мальчиком сидел в бархатной ложе? Если мне позволено высказывать свое очень своеобразное и очень личное восхищение Пушкиным, Крыловым, Шатобрианом, Грибоедовым, Сенанкуром, Кюхельбекером, Китсом, Ходасевичем, называю лишь немногих из тех, кого я восхваляю в своих комментариях, то мне также должно быть дозволено придать основательности этим похвалам и обозначить, где они кончаются, указав читателю на моих излюбленных симулянтов и шарлатанов в зале дутой славы.

В опубликованном 26 апреля 1965 года в «Нью-Йорк ревью» ответе на мое письмо г-н Уилсон признается, что, перечитывая свою статью, почувствовал, что она «может нанести ущерб» моей персоне, что не входило в его намерения. Его статья, целиком состоящая, как я показал, из придилок и грубых ошибок, способна нанести ущерб только его собственной репутации – и это мое последнее слово, больше я никогда ничего не скажу о сем удручающем случае. {52}

Перевод Валерия Минушина

## «ЛОЛИТА» И Г–Н ЖИРОДИА

{53}С начала шестидесятых годов время от времени публиковались – за подписью г–на Жиродиа или то одного, то другого из числа его друзей ретроспективные заметки, касающиеся публикации «Лолиты» издательством "Олимпия Пресс" и различных фаз наших с ним "натянутых отношений". Эти легковесные воспоминания неизменно содержали фактические ошибки, на которые я старательно указывал в своих кратких ответах, после чего, как я с удовлетворением замечал, наш гибкий мемуарист производил некие волнообразные отступательные движения. Особенно амбициозная статья, содержащая особенно лживые утверждения, к настоящему времени опубликована им дважды – в "Evergreen Review" (i 37, сентябрь 1965) Барни Россета под заголовком "Лолита, Набоков и я" и в его собственной антологии ("The Olympia Reader", издательство "Grove Press", Нью-Йорк, 1965) под заголовком несколько менее изящным: "Печальная, неприглядная история «Лолиты»". Поскольку я набожно сохраняю всю свою переписку с г–ном Жиродиа, я, верится, имею возможность побудить его обратиться в окончательное отступление.

Две статьи имеющегося у меня документа, озаглавленного "Меморандум о договоренности" ("достигнутой в день шестой июня тысяча девятьсот пятьдесят пятого года между мистером Владимиром Набоковым, Корнельский университет, Итака, штат Нью-Йорк, и издательством "Олимпия Пресс", Париж, рю де Несль, 8"), образуют чрезвычайно уместный в данном случае эпиграф. Для удобства читателя привожу их в строфической форме:

8

В случае, если Издатели

Терпят банкротство

Или не предоставляют отчеты и выплаты,

Указанные здесь,

То во всяком из этих случаев настоящая договоренность

Автоматически лишается силы

И все права, ею предоставляемые,

Возвращаются в собственность Автора.

Издатели представляют отчет

О числе экземпляров, проданных ими,

на 30 июня и 31 декабря

Каждого года

В течение месяца считая от этих дат

Соответственно

И производят выплаты Автору

Одновременно с предоставлением таковых отчетов.

В начальных строках восьмой строфы ясно предсказано именно то, чему предстояло случиться с г-ном Жиродиа 14 декабря 1964 года, а последний ее прекрасный, красноречивый, почти сапфически модулированный стих ("Возвращаются в собственность Автора") очень важен для понимания того, что г-н Жиродиа называет "нашим загадочным конфликтом". Следует отметить и то, что, отведя немало места множеству «разочарований», кои он претерпел вследствие моего к нему отношения, он нигде в своей статье не упоминает совершенно очевидной причины, по которой писатель начинает жалеть, что связался с издателем, – а именно того факта, что г-н Жиродиа раз за разом, со своего рода маниакальным упорством нарушал статью 9 нашего договора. Напирая на результаты и утаивая причины, он сообщает своему отчету о наших отношениях комический оттенок, создавая впечатление, будто я на протяжении десяти лет метал грома и молнии в озадаченного благодетеля.

"Лолита" была завершена в начале 1954 года в Итаке (Нью-Йорк). Первые мои попытки издать ее в США принесли лишь разочарование и раздражение. В том же году, 6 августа, я из Таоса (Нью-Мексико) написал о моих горестях мадам Эргаз, работавшей в "Литературном агентстве Клеруан" в Париже. Она готовила французские издания нескольких моих русских и английских книг; на сей раз я попросил ее отыскать в Европе кого-нибудь, кто издаст «Лолиту» на исходном английском. Она ответила, что сможет, как ей кажется, это устроить. Однако месяц спустя, вернувшись в Итаку (где я преподавал в Корнеле русскую литературу), я написал ей, что передумал. Вновь появились надежды на американское издание. Надежды эти истаяли, и следующей весной я снова связался с мадам Эргаз, написав ей (16 февраля), что Сильвия Бич, "если она еще занимается издательской деятельностью, возможно, заинтересуется" этой книгой. 17 апреля мадам Эргаз получила мой типоскрипт. 26 апреля 1955-го – роковая дата – она сообщила, что, похоже, нашла издателя. 13 мая имя его было названо. Вот так г-н Жиродиа и очутился в моем архиве.

В своих заметках г-н Жиродиа особенно подчеркивает безвестность, в которой я пребывал до 1955 года, и то, как он помог мне из этой безвестности выбраться. С другой стороны, и я ничуть не покривлю душой, если скажу, что до того, как мадам Эргаз назвала его имя, я ни малейшего понятия не имел ни о существовании его, ни о занятиях. Он был рекомендован мне как основатель издательства "Олимпия Пресс", которое "среди прочего недавно опубликовало "Историю 0" (похвалы этому роману я слышал от людей вполне компетентных), и прежний руководитель "Editions du Chêne", издательства, "выпускавшего книги, с художественной точки зрения превосходные". «Лолита» заинтересовала его не только потому, что она хорошо написана, но и потому, что (как 13 мая 1955-го сообщила мне мадам Эргаз) "он полагал, что эта книга сможет изменить отношение общества к любви того рода, который в ней описан". Надежда выглядела благой, хоть и очевидно нелепой, однако увлекшимся идеей бизнесменам нередко случается произносить возвышенные плоскости, и никому в голову не приходит возвращать их на землю.

Я не был в Европе с 1940 года, порнографическими книгами не интересовался и потому ничего не знал о непристойных романчиках, которые стряпали, с помощью г-на Жиродиа, о чем он сам упоминает при всяком случае, наемные бездарь. Я не раз задавался большим вопросом: согласился бы я столь радостно на публикацию «Лолиты», зная я в мае 1955-го, чем образован гибкий костяк его продукции? Увы, скорее всего, согласился бы, хоть и не столь радостно.

Теперь перейду к разбору многочисленных сомнительных мест и нескольких прискорбных неточностей, имеющих в статье г-на Жиродиа. По какой-то причине, для усвоения которой я, надо полагать, слишком наивен, он начинает с цитаты из моего старого curriculum vitae, [32] которое, заявляет он, было послано ему моим литературным агентом в апреле 1955-го вместе с машинописным экземпляром «Лолиты». Подобная процедура была бы абсурдной. Мой архив свидетельствует, что лишь много позже, а именно 8 февраля 1957 года, /он попросил меня/ прислать "все биографические и библиографические материалы", пригодные для его брошюры "L'affaire Lolita" [33] (которую он издал, когда боролся против запрета книги во Франции); 12 февраля я отправил ему фотографии, список изданных произведений и краткое curriculum vitae. С ухмылкой хулигана, увязавшегося за безобидным прохожим, г-н Жиродиа потешается теперь над такими приведенными в нем фактами, как то, что мой отец был "видным политическим деятелем" или что сам я приобрел в эмигрантских кругах "немалую известность". Однако все это он сам напечатал (со множеством собранных где-то прикрас и добавлений) в своей брошюре 1957 года!

С другой стороны, ныне он изрядно сбавил тон своих гордых воспоминаний о том, как он «редактировал» "Лолиту". 22 апреля 1960 года мне пришлось написать издателю "New York Times Book Review" (в котором г-на Жиродиа комически восхвалял некто, мне неизвестный) следующее: "Мистер Попкин в своей недавней статье, посвященной мсье Жиродиа, первому издателю моей «Лолиты», говорит, что я "кое-что переписал по просьбе Жиродиа". Я хочу исправить это нелепое и неверное утверждение. Единственные поправки, робко предложенные

Жиродиа, касались нескольких тривиальных французских фраз наподобие «bon», "c'est moi", "mais comment" etc., которые, как он полагал, можно без урона перевести на английский, с чем я и согласился".

Я начал клясть себя за то, что связался с "Олимпия Пресс" не в 1957 году, когда наша договоренность, согласно г-ну Жиродиа, "тяжким грузом" легла на мои "мечты о скором обогащении" в Америке, но еще в 1955-м, то есть едва начав иметь дело с г-ном Жиродиа. С первых же шагов я столкнулся со странной аурой, окружавшей его деловые отношения со мной, – аурой небрежности, уклончивости, затяжек и лжи. Я жаловался на эти странности в большинстве писем к моему агенту, та прилежно передавала ему мои жалобы, но никаких объяснений за десятилетнее наше сотрудничество (1955–1965) я от него так и не услышал.

"Едва я успел получить назад гранки [он получил их в июле 1955-го], пишет г-н Жиродиа, – как Набоков прислал мне телеграмму [29 августа, то есть после месячного молчания Жиродиа], гласившую: "Когда выйдет «Лолита». Встревожен. Прошу ответить мои письма", – угрозы, которые повторялись столь часто в столь многих телеграммах, посылаемых столь многими авторами столь многим [то есть мудрым, спокойным, великодушным] издателям..." Нарочитое остроумие и легкость последнего замечания вряд ли кого-нибудь одурачат. Г-н Жиродиа намекает здесь на деланно-скромные чувства юного автора, прежде почти не издававшегося. На самом же деле я, за мои пятьдесят шесть лет, имел – с 1925 года – дело, и не раз, по меньшей мере с двумя десятками издателей, но никогда еще не увязал в паутине корыстных маневров и невразумительных увиливаний, коей г-н Жиродиа опутывает свои жертвы (возможно, не по злему умыслу – похоже, это просто часть его причудливой натуры). В сущности говоря, меня тревожили два вопроса, на которые я так и не добился ответа. Главным был вопрос об авторских правах: книгу следовало зарегистрировать в Вашингтоне на имя автора, а для этой цели мне было необходимо знать точную дату ее выхода в свет, дабы проставить таковую в бланке заявки. 8 октября 1955 года я получил наконец экземпляр уже изданной книги, но лишь 28 ноября, после еще нескольких «угроз», мне удалось выяснить, что «Лолита» вышла 15 сентября 1955 года. Вторым вопросом был вопрос финансовый – он-то и оказался лейтмотивом того, что г-н Жиродиа именуется "печальной, неприглядной историей «Лолиты». Мой благодетель согласился выплатить мне аванс в 400.000 «старых» франков (около тысячи долларов) – половину при подписании договора (датированного 6 июня 1955 г.), а другую при выходе книги. Первую половину он выплатил с месячным опозданием. Моя телеграмма не помогла прояснить срок, в который г-н Жиродиа намеревался выплатить вторую. Ему было проще оставить этот вопрос открытым. Я продолжал слать ему напоминания касательно второго чека. Я указал ему (5 октября), что "пишу из удовольствия, печатаю для денег". Он заплатил лишь 27 декабря, под сильным нажимом моего агента и более чем через три месяца после назначенного для второго платежа срока.

Связанные с авторскими правами хлопоты на этом не кончились. "С блаженной беспечностью" (воспользуемся фразой, которую так любит г-н Жиродиа) он добавил к значившемуся на титульном листе книги "Copyright 1955, В. Набоков" слова "и "Олимпия Пресс"". 28 января

1956-го я выяснил в вашингтонском Бюро по авторским правам, что эта компанейская формулировка (на которую я согласия не давал) может привести к осложнениям при переиздании книги в США, если оно произойдет в ближайшие пять лет. Мне посоветовали получить от г-на Жиродиа "переуступку или отказ от прав", и я тут же попросил его выслать мне таковые. Ответа я не получил (подобно тому как "столь многие авторы" не получают ответов от "столь многих издателей"), написал ему еще раз и еще, и только 20 апреля (то есть три месяца спустя) он прислал мне то, о чем я просил. Догадки о том, как повел бы себя г-н Жиродиа при выходе «нашей» книги в Америке, не будь я достаточно прозорлив, чтобы оградить ее сразу, не лишены интереса.

К началу 1957 года я все еще не получил от «Олимпии» никаких финансовых отчетов за период, начавшийся с выхода книги в свет в сентябре 1955-го. Это упущение позволяло мне аннулировать договор (смотри статью 9), однако я решил немного подождать. Ждать пришлось до 28 марта 1957 года, однако полученный отчет охватывал далеко не весь надлежащий период.

Нарушение порядка отчетности не преминуло повториться. К концу августа 1957-го я опять-таки не получил отчета за первую половину этого года, отчета, причитавшегося мне 31 июля. 2 сентября г-н Жиродиа попросил об отсрочке, и я согласился подождать до 30 сентября, и снова ничего не произошло, и я, устав от этих нелепостей, известил его (5 октября), что все права возвращаются в мое распоряжение. Он тут же заплатил (44.220 «старых» франков), и я смиловился.

В одном из особенно гадких и глупых пассажей наш мемуарист увязывает мой отказ защищать книгу во Франции от нападков местных магистратов и «мещан-читателей» (как я написал ему 10 марта 1957-го) с моей же просьбой (направленной ему месяцем раньше) избегать упоминания о Корнеле, когда он именуется меня в рекламных объявлениях "университетским профессором". Нужно обладать очень извилистым разумом, чтобы вывести отсюда заключение о моей моральной трусости. Подписав «Лолиту» своим именем, я показал, что полностью принимаю на себя любую ответственность, какую только можно возложить на автора; однако до тех пор, пока вокруг моей невинной «Лолиты» бурлил нездоровый скандал, я определенно должен был озаботиться тем, чтобы ни тени ответственности не пало на университет, который предоставил мне невиданную свободу в чтении моих курсов (ни единое из отделений и кафедр, к которым относились эти курсы, никогда в них не вмешивалось); я не желал также ставить в неловкое положение близкого друга, усилиями которого я оказался здесь и получил подлинную академическую свободу.

Тем не менее г-н Жиродиа продолжал настаивать на том, чтобы я присоединился к нему в его кампании против французской цензуры. "Наши интересы совпадают", писал он; но нет, они не совпадали. Он хотел, чтобы я защищал «Лолиту», а я не видел, как можно отделить ее от списка его двадцати с чем-то похабных книжонок. Он повторяет в своей статье излюбленный свой аргумент, что и без него-де «Лолита» никогда не была бы издана. Я написал ему 3 августа 1957 года, что питал (и питаю) к нему глубокую благодарность за то, что он эту

книгу напечатал. Однако я писал ему также, что он не из тех людей, которым следовало за нее браться; у него не доставало возможностей представить ее должным образом – книгу, в столь полной мере отличную по словарю, структуре и цели (или, вернее, по отсутствию цели) от других его куда более простецких коммерческих затей вроде "Деббиного биде" или "Бодрых бедер". Г-н Жиродиа значительно переоценивает свои силы. Если бы провидение не позаботилось о том, чтобы Грэхам Грин схлестнулся в Лондоне с Джоном Гордоном, «Лолита» – в особенности второй ее том, отпугнувший так называемых "ценителей", – могла закончить свой путь в общей могиле "Фаворитов Пассажира" или как там еще назывались зеленые книжицы «Олимпиа».

Nabochodonosor (слева)

Les héros de la prochaine vague littéraire[34] (справа)

В 1957 году начался американский период истории «Лолиты», для меня гораздо более важный, чем период «Олимпиа». Джейсон Эпштейн, добившись публикации значительной части «Лолиты» в летнем выпуске литературного обозрения "Anchor Review", выходявшего под редакцией Мелвина Дж. Ласки (издательство «Doubleday», Нью-Йорк) и профессора Ф. В. Дюпи, и предварив эту часть блестящей статьей, помог сделать приемлемой идею американского издания. Книгой заинтересовались несколько издателей, однако г-н Жиродиа значительно осложнил переговоры с американскими фирмами, что стало для меня еще одной причиной острого недовольства. 14 сентября 1957 года глава знаменитого американского издательства вылетел в Париж, чтобы обсудить этот вопрос с г-ном Жиродиа. Отчет последнего об их беседе принял в его статье следующий вид: "Один издатель немедленно предложил мне 20 процентов отчислений, чтобы получить книгу, но в дальнейшем его, по-видимому, отпугнула позиция Набокова, с которым он затем встретился в Нью-Йорке". Половина этого пассажа неточна, другая попросту лжива: издателя отговорил не я, а его партнер. Неточность же состоит в том, что г-н Жиродиа не сообщает, кому предстояло получить большую часть этих 20 процентов. "Я готов принять это предложение, – написал он мне (видимо, решив, что получил определенное предложение, чего на самом деле не было), – при условии, что моя доля составит 12,5 процентов. Аванс будет разделен в той же пропорции. Примете ли Вы в качестве своей доли 7,5 процента? Я считаю свои притязания оправданными и честными". Мой агент написала мне, что она "outrée de ces prétentions[35]". (Контракт обязывал его выплачивать мне 10 процентов с каждого из первых десяти тысяч проданных экземпляров и 12 процентов со всех остальных.)

Временное лицензионное соглашение устанавливало, что в США может быть ввезено не более 1500 экземпляров книги. Г-на Жиродиа раздражало то обстоятельство, что я внимательно слежу за его бойкими трансатлантическими затеями. Я знал, к примеру, что экземпляры его издания продавались в Нью-Йорке по 12 долларов и дороже. Он уверял меня, что разница в цене присваивается розничными торговцами. 30 ноября 1957 года г-н Жиродиа, пребывая в добродушном настроении,

написал мне: "Я допускаю, что в ходе наших отношений бывал не прав..." Он прибавил, что больше не "требует значительной доли доходов" от американского издания и отменяет свой "альтернативный проект" выпустить собственный "американский репринт" глупая угроза, выполнение которой его бы и уничтожило. Однако уже 16 декабря 1957-го он вновь принялся проказить: в этот день я с изумлением узнал от моего агента, что г-н Жиродиа уверяет, будто за три месяца (с апреля по июнь) он продал в Америке всего восемь экземпляров, и, поскольку я думаю, что они продавались по цене более высокой, чем указанная в его отчетах (7,50 долларов), он высылает мне разницу, чек на 50 центов. Он добавил, что отныне считает все наши разногласия улаженными!

Скучно было бы и дальше приводить примеры просроченных и неточных финансовых отчетов, знаменующих поведение г-на Жиродиа в последующие годы, или такие его скверные поступки, как выпуск в Париже переиздания «Лолиты» с его собственным предисловием (на нестерпимо дурном английском) и без моего на то разрешения, – которого, знал он, я никогда ему не дам. Тем, что заставляло меня постоянно сожалеть о нашем сотрудничестве, были вовсе не "мечты о скором обогащении", не моя «ненависть» к нему за то, что он "присвоил часть набоковской собственности", но необходимость сносить его уклончивость, увертливость, отсрочки, обманы, двуличность и совершенную безответственность. Вот почему 28 мая 1959 года, перед тем как отплыть в Европу после розно 19 лет отсутствия, я написал мадам Эргаз, что не хочу знакомиться с г-ном Жиродиа, когда буду в Париже на представлении французского перевода «Лолиты». Как теперь выяснилось, благодаря статье в «Evergreen», глубинные качества его личности еще менее привлекательны, чем их проявления в нашей с ним переписке. Подозреваю, что своей грубостью статья во многом обязана тому, что он переборщил по части журналистского слога, возможно и опьяняющего своей галльской живостью, но прискорбно лишенного английской точности. Как бы там ни было, я не стану обсуждать здесь дерзкие и пошлые замечания, которые он отпускает в адрес моей жены (идиотски твердя, к примеру, что некоторые редакторские комментарии в журнале "Life International" от 6 июля 1959 года написаны ею, хоть под ними и стоит подпись "Ред.").

Разрешите повторить: я никогда не встречался с г-ном Жиродиа. Его описывали как «обаятельного», "жизнерадостного", "излучающего французский шарм", – вот почти и все, на что мне приходится полагаться в попытках вообразить его телесный облик (нравственный известен мне достаточно хорошо). Однако через полдюжины лет после начала нашей то и дело прерывавшейся переписки он вдруг объявил в напечатанной в «Playboy» статье ("Порнограф на Олимпе", апрель 1961), что нас на самом-то деле представили друг другу на коктейле, устроенном издательством «Галлимар» 23 октября 1959 года в Париже, – несмотря на посланное мной моему агенту уведомление, что я с ним знакомиться не желаю. Приведенные им подробности столь абсурдны, что я счел себя обязанным разоблачить его обман и сделал это в июльском (1961) номере «Playboy». Взамен огорошенного молчания, которое, как я ожидал, продлится до скончания века, г-н Жиродиа, после четырехлетнего осмысления моей небольшой заметки и собственного воображаемого прошлого, представил в «Evergreen» новую версию

случившегося. Расхождения между двумя версиями типичны для того, что ученые называют «ущербным» апокрифом. В «Playboy» нам предлагается классическое описание "членов семьи Галлимар", которые "в ужасе" озираются, пока господин Жиродиа "медленно продвигается к автору через море тел" (превосходный образ – это "море"). В «Evergreen» Галлимары отсутствуют, зато мы находим вместо них Монику Граль, "скрючившуюся в углу от беспомощного веселья", и еще одну даму, Дусю Эргаз, "прячущуюся в углу" (то есть в другом углу) и весьма неубедительно "давящуюся печеньем". В плейбоевском тексте мадам Эргаз описана как "литературный агент и терпеливая помощница" мистера Набокова. В эвергриновских летописях она становится "милым, исстрадавшимся, охваченным ужасом" другом г-на Жиродиа. В «Playboy» мы с ним обмениваемся несколькими "вполне дружелюбными" замечаниями. В «Evergreen» великая встреча протекает без слов: я ограничиваюсь "бессмысленной улыбкой" и тут же отворачиваюсь, чтобы предаться «пылкой» беседе с "чешским репортером" (неожиданный и отчасти зловещий персонаж, о котором хотелось бы побольше узнать от нашего хрониста). Наконец, и это несколько разочаровывает, то место в «Playboy», в котором описывалась моя своеобразная манера "прядать назад и в сторону с легкой грацией дельфина", заменено ныне фразой о "грациозной легкости циркового тюленя"; под конец всего этого господин Жиродиа "отошел к бару и выпил" (честный "Playboy") или же "отошел, чтобы осушить несколько бокалов шампанского" (вычурный "Evergreen").

Как я указал в моем ответе, даже если мне представили г-на Жиродиа (в чем сомневаюсь), я не уловил его имени; но что особенно обесценивает достоверность его отчета, так это фразочка о том, что я "очевиднейшим образом узнал его", пока он медленно подплывал ко мне среди «тел». Очевиднейшим образом я не мог узнать человека, которого в жизни своей не видел; не могу я и оскорблять здравость его рассудка предположением, будто он полагает, что я каким-то образом разжился его портретом (еще в пору знаменитого *curriculum vitae*) и все эти годы лелеял его, как некую драгоценность.

Я ожидаю от г-на Жиродиа третьей версии нашей мифической встречи. Возможно, он наконец обнаружит, что забрел не на тот прием и разговаривал со словацким поэтом, которого чествовали по соседству.

## ПО ПОВОДУ АДАПТАЦИИ

{54}Перед вами буквальный перевод знаменитого стихотворения Мандельштама (обратите внимание, как правильно по-английски пишется его имя: Mandelsham), русский оригинал которого приведен в антологии Ольги Карлайл. [36] В нем шестнадцать строк, написанных четырехстопным (нерегулярным) и трехстопным (регулярным) анапестом

по схеме с мужской рифмой bcbs.

1 For the sake of the resonant valor of ages to come,  
for the sake of a high race of men,  
I forfeited a bowl at my fathers' feast  
4 and merriment, and my honour.  
On my shoulders there pounces the wolfhound age,  
but no wolf be blood I am;  
better, like a fur cap, thrust me into the sleeve  
8 of the warmly fur-coated Siberian steppes,

– so that I may not see the coward, the bit of soft muck,  
the bloody bones on the wheel,  
so that all night the blue-fox furs may blaze  
12 for me in their pristine beauty.  
Lead me into the night where the Enisey flows,  
and the pine reaches up to the star,  
because no wolf by blood am I,  
16 and injustice has twisted my mouth.

(За гремучую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей, –  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.  
Мне на плечи кидается век-волкодав,

Но не волк я по крови своей:  
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей...  
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
Ни кровавых костей в колесе;  
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
Мне в своей первобытной красе.  
Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до звезды достает,  
Потому что не волк я по крови своей  
И неправдой искривлен мой рот.)

Множество слов и выражений в стихотворении имеют двойной смысл (например, слово, переведенное как «coward», является омонимом старого русского «трус», означающего «quaking – трясение» как в «earthquake – землетрясение», а слово, переведенное как «injustice – несправедливость», имеет дополнительное значение «falsehood – неправда»), но я ограничусь рассмотрением некоторых самых однозначных фрагментов, которые были неверно переведены или, говоря иначе, искажены Робертом Лоуэллом в его «адаптации», помещенной рядом с оригиналом, на страницах 143 и 145 сборника.

Строка 1: «resonant valor» («гремучая доблесть» – им. п.); Мандельштам здесь усиливает первоначальный вариант: «гремящая слава» (ringing glory). Г-н Лоуэлл передает это выражение как «foreboding nobility» (благородство, предчувствующее несчастье), что бессмысленно и как перевод, и как адаптация, и что можно объяснить единственно предположением, что он отыскал злое значение этого слова в каком-нибудь бесполезном справочнике, ошибочно переводящем «гремучая» как «gambling» (см. также «гремучая змея» – rattlesnake), например, у Луиса Сигала, магистра гуманитарных наук, доктора экономики, доктора философии, составителя русско-английского словаря.

Строка 5: «wolfhound» (волкодав) согласно словарю: «wolf-crusher», «wolf-strangler»; эту собаку г-н Лоуэлл превратил в «cutthroat wolf» (волка-убийцу) – еще одно чудо неправильного понимания, неправильного преобразования и неправильной адаптации.

Строка 6: перевод Лоуэлла: «wear the hide of a wolf» (в шкуре волка)

означает подражание волку, чего здесь нет в помине.

Строка 8: на самом деле «of the Siberian prairie's hot fur-coat» («жаркой шубы сибирских степей»). Богатая тяжелая меховая шуба, с которой поэт сравнивает дикий восток России (воистину эмблема его изобильной фауны), низведена автором адаптации до «sheerskin» (дубленки), которая «shipped to the steppes» (послана в степи) с поэтом в рукаве. Мало того, что все это само по себе бредово, сия неслыханная импортация полностью разрушает образный строй произведения. А образный строй поэта – вещь святая и неприкосновенная.

Строки 11–12: великолепная метафора 8-й строки здесь достигает кульминации в видении северного сияния, символизируемого блеском серо-голубого меха с намеком на астрономическую геральдику (сравни: Vulpecula – созвездие Лисички). Вместо всего этого автор адаптации предлагает следующее: «I want to run with the shiny blue foxes moving like dancers in the night» (я хочу подружиться с сияющими голубыми песцами, движущимися, как танцоры в ночи) – этакий образчик сказочки в псевдорусском стиле, еще менее привлекательный, чем фокстрот в Диснейленде.

Строка 13: почему в переложении появляется «there the Siberian river is glass» (там сибирская река как стекло)? Наверное, потому, что женский род в прошедшем времени от «течет» (flows), которое стоит у поэта, дает «текла», а его форма «стекла» (flowed down) совпадает с родительным падежом от слова «стекло» (glass). Чудовищнейшая ошибка, если мое предположение правильно, и необъяснимое клише, если я ошибаюсь.

Строка 14: «pine» (сосна): в адаптации – «fir tree» (ель), совершенно иное дерево. Подобная путаница происходит по обе стороны Берингова пролива (и, вижу, потворствует ей д-р Сигал).

Строка 16: «or slaver in the wolf trap's steel jaw» (или болтун в стальной челюсти волчьего капкана) (Лоуэлл) – концовка, перебивающая, так сказать, хребет стихотворению Мандельштама.

Я прекрасно понимаю, что холод яростной верности оригиналу не позволит моему старательному буквальному воспроизведению одного из шедевров русской поэзии стать замечательным английским стихотворением; но я также понимаю, что это настоящий перевод, пусть и лишенный живости и рифм, и что приятный стишок автора адаптации – всего-навсего смесь ошибок и импровизации, уродующая прекрасное стихотворение, напечатанное на соседней странице антологии. Когда я думаю, что сегодняшний американский студент, столь послушный, столь простодушный, с такой готовностью следующий в красочный ад за эксцентричным преподавателем, ошибочно примет это переложение за образец мандельштамовской мысли («поэт уподобляет дубленку, присланную ему из-за границы, волчьей шкуре, которую он отказывается носить»), я не могу избавиться от ощущения, что, несмотря на благие намерения создателей адаптации, неизбежным результатом их усилий, совершаемых в ложном направлении, является нечто очень похожее на жестокость и обман.

Хотя некоторые из английских переложений в сборнике мисс Карлайл, как могут, стараются следовать тексту оригинала, все они по тем или иным соображениям (быть может, героически обороняя главного обвиняемого) объединены одним клеймом: «Адаптации». Что же конкретно адаптировано, что же есть такого адаптированного в явной пародии? Вот что пускай мне скажут, вот что я хочу понять. «Адаптировано», приспособлено к чему? К потребностям слабоумной публики? К требованиям взыскательного вкуса? К уровню собственного таланта? Но наша аудитория самая пестрая и одаренная в мире; никакой арбитр благовоспитанного искусства не скажет нам, что можно говорить, а что нельзя; а что касается таланта, то нет в тех парафразах высоты воображения, слитой с глубиной эрудиции, наподобие горы, окруженной своим отражением в озере, – что по меньшей мере стало бы некоторым утешением. Все, что мы имеем, – это откровенные подделки да беспомощные старания безответственной фантазии, которой не дает взлететь груз ошибок, сделанных по невежеству. Если подобные вещи приняли бы международный размах, легко могу вообразить, как Роберт Лоуэлл сам бы обнаружил, что одно из лучших его стихотворений, все очарование которого заключается в точных, тонких штрихах («... splinters fall in sawdust from the aluminum-plant wall... wormwood... three pairs of glasses... leathery love» – «... щепки с опилками летят с алюминиевого дерева стены... полынная горечь... три пары очков... кожистая любовь»), адаптировано в некоей стране неким видным, блаженно не ведающим иных языков иноземным поэтом, которому помогал некий американский экспатриант, обладающий не слишком обширным словарным запасом на любом языке. Затем могло бы так случиться, что возмущенный педант, желая оповестить и защитить нашего поэта, перевел адаптацию обратно на английский («...I saw dusty paint split and fall like aluminum stocks on Wall Street... six glasses of absinthe... the football of passion» – «... я видел, как пыльная краска отслаивалась и падала, словно алюминиевые акции на Уолл-стрит... шесть стаканов абсента... футбол страсти»). Хотел бы я знать, на чьей стороне была бы жертва.

Перевод Валерия Минушина

## ЮБИЛЕЙНЫЕ ЗАМЕТКИ

{55}Моим первым побуждением было написать об этом, посвященном мне по случаю моего семидесятилетия, выпуске журнала «Трикуотерли» (1970, № 17, Северо-западный университет, Эванстон, Иллинойс) развернутую статью. Вскоре я осознал, что рискую оказаться в положении человека, обсуждающего критические исследования собственного творчества – нечто, чего я всегда избегал. Правда, Festschrift[37] – предлог для подобного рода упражнений весьма примечательный и нечастый, но мне не хотелось создавать и тени прецедента, а потому я просто решил опубликовать черновые заметки,

которые набросал как объективный читатель, стремящийся к искоренению малейших фактических неточностей, от которых должен быть свободен столь чудесный подарок; ибо я знал, скольких трудов стоило редакторам, Чарльзу Ньюману и Альфреду Аппелю, подготовить его, и помнил, с какой твердостью приглашенный соредактор, собирая ингредиенты этого роскошного пира, отказался показать мне до публикации хоть кусочек или хлебную крошку.

## БАБОЧКИ

Бабочки – один из наиболее тщательно продуманных и трогательных даров этого тома. Старинная гравюра катаграммаобразного насекомого замечательно воспроизведена двенадцать раз, создавая впечатление двойного ряда или «блока» образцов в застекленном шкафчике; и есть еще прекрасная фотография Алой восхитительной (но нимфалиды – название семейства, к которому принадлежат эти бабочки, а не их рода, последний называется Vanessa – это первый уголек моей язвительности).

## АЛЬФРЕД АППЕЛЬ–МЛАДШИЙ

Господин Аппель, приглашенный соредактор, пишет о двух моих важнейших прозаических произведениях. Его эссе «Истоки «Лолиты» – высочайший образец того редкого случая, когда искусство и эрудиция встречаются на сверкающем горном кряже выверенной информации (что является главной, и для меня наиболее приемлемой, функцией литературной критики). Мне бы хотелось сказать много больше о его находках, однако скромность (добродетель, которую заурядный критик более всего ценит в авторах) лишает меня этого удовольствия.

Еще одна его работа в этом драгоценном сборнике – «Толкование «Ады»{56}. В начальном абзаце «Ады» я посадил три грубые ошибки, призванных высмеять неверные переводы русских классиков{57}: первое предложение романа «Anna Karenin» (без дополнительной «а», печатник, она не была балериной) выворачивается наизнанку; отчеству Анны Аркадьевны присваивается гротесковое мужское окончание; название семейной хроники Толстого неряшливо перевирается вымышленным Стоунером или Лоуэром (кажется, я получил по меньшей мере дюжину писем от негодующих или озадаченных читателей, некоторые из них имели русские корни, так и не прочитавших «Аду» дальше первой страницы). Более того, все в том же важном абзаце «гора Табор» и «Понтий» отсылают, соответственно, к преобразованиям и предательствам, которым подвергают великие тексты претенциозные и невежественные переводчики. Последнее предложение является дополнением к заметкам г–на Аппеля по данному вопросу, содержащимся в его блестящем эссе «Толкование «Ады». Признаюсь, его работа доставила мне при чтении огромное удовольствие, и все же я просто обязан исправить одну закравшуюся в нее ошибку: мой Балтийский Барон абсолютно и категорически не связан с г–ном Норманом Мейлером, писателем.

## САЙМОН КАРЛИНСКИЙ{58}

«Набоков и Чехов» господина Карлинского – весьма примечательное эссе, и я с благодарностью принимаю соседство с А.П. в одной лодке –

на русском озере, на закате – он рыбачит, я наблюдаю за кружащими над водой бражниками. Г-н Карлинский задел таинственную, чувствительную струну. Он прав, я действительно нежно люблю Чехова. Однако мне не удастся найти своему чувству разумного объяснения. Я с легкостью могу проделать это в отношении другого, более великого художника, Толстого, благодаря вспышке того или иного незабываемого пассажа («...как нежно она сказала: "и даже очень"» – Вронский, вспоминающий ответ Кити на какой-то банальный вопрос, который навсегда останется для нас неизвестным), но когда я с той же беспристрастностью представляю себе Чехова – то вижу лишь мешанину из ужасных прозаизмов, избитых эпитетов, повторов, врачей, неубедительных обольстительниц и тому подобного; и тем не менее именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету.

В другой статье – о «Русском переводе Льюиса Кэрролла Набокова» – тот же критик слишком добр к моей «Ане в стране чудес» (1924). Насколько бы лучше удался мне этот перевод пятнадцатью годами позднее! Хороши только стихотворения и игра слов. Я нашел странный ляп в «Черепашковом супе»{59}: орфографическую ошибку в слове лохань (разновидность ведра), которую я к тому же снабдил неверным родом. Кстати сказать, я ни разу (и по сей день) не видел других русских переводов этой книги{60} (вопреки предположению г-на Карлинского), а потому использование мной и Поликсеной Соловьевой идентичной модели для переложения одной из пародий – совпадение. С удовольствием вспоминаю, что одним из обстоятельств, побудившим Уэлсли-колледж предложить мне должность лектора в начале сороковых годов, было присутствие моей редкой «Ани» в Уэлслийском собрании изданий Льюиса Кэрролла.

#### РОБЕРТ ОЛТЕР{61}

Эссе г-на Олтера об «Искусстве политики в «Приглашении на казнь» – яркое отражение этой книги в уме читателя. Оно практически безупречно, так что я могу добавить лишь, что чрезвычайно благодарен г-ну Олтеру за его цитату из «Дара», «могущую послужить полезным для истолкования всей политической и социальной реальности в более раннем романе».

#### СТЕНЛИ ЭДГАР ХАЙМАН{62}

В своей первоклассной статье «Рукоятка» г-н Хайман обсуждает «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных» – два конца гротескного узора, между которыми теснятся мои остальные тома. Я являюсь большим поклонником поэмы Рэнсома{63} о Капитане-Плотнике, которую метко упоминает г-н Хайман.

#### ДЭБНИ СТЮАРТ{64}

Я должен указать на две восхитительные маленькие ошибки в очень интересной работе г-на Стюарта «Смех во тьме: измерения пародии»: 1) кинофильм, в котором моей героине предлагают небольшую роль в 20-х, не имеет ничего общего с «Анной Карениной» Гарбо (из которого, между прочим, я видел только несколько кадров); но вот о чем бы мне хотелось заставить поразмышлять читателей, так это о моем уникальном

даре предвидения, ведь имя исполнительницы главной роли (Дорианна Каренина) в выдуманной мной в 1928 году картине служит прообразом актрисы (Анны Каринной), которой предстояло сыграть Марго спустя сорок лет, в фильме «Смех во тьме»; и 2) г-н Стюарт искусно забавляется с идеей, что Альберт Альбинус и Аксель Рекс – «двойники», причем одним из ключей к загадке является то, что Марго находит в справочнике телефонный номер Альбинуса не под буквой «А», но под «Р». На самом деле эта «Р» – лишь типографская ошибка (инициал верно соотнесен с фамилией персонажа в первом англоязычном издании романа, Лондон, 1936 г.).

#### ДЖОРДЖ СТАЙНЕР

Статья г-на Стайнера («Космополит») выстроена на массивных абстракциях и зыбких обобщениях. Здесь следует выделить и выправить несколько конкретных деталей. Он абсурдным образом преувеличивает мастерство Оскара Уайльда во французском. По-человечески понятно, но подловато, что он бранит моего Вана Вина за насмешки над моей же «Лолитой» (которую, в преобразованной форме, я великодушно передал транспонированному собрату по перу{65}); возможно, ему следует прочитать «Аду» внимательнее, чем те идиоты, которых он справедливо клеймит за то, что прозрачную и точную прозу художника они отвергли как алхимическую. И еще я должен опровергнуть некоторые ложные сведения: я никогда не принадлежал к haute bourgeoisie, [38] к которой он меня хмуро причисляет (совсем как тот критик-марксист, рецензент «Памяти, говори», классифицировавший моего отца как «плутократа» и «дельца»!){66}. Набоковы были солдатами и землевладельцами с (по крайней мере) пятнадцатого столетия.

#### БАРБАРА ХЕЛЬДТ МОНТЕР

В своей, в остальном безупречной, небольшой работе «Весна в Фиальте»: выбор, подражающий случаю», госпожа Барбара Монтер допустила библиографическую неточность. Она подразумевает, что я написал русский оригинал рассказа около 1947 года, в Америке. Это не так. Он был написан по меньшей мере двенадцатью годами ранее, в Берлине, и впервые опубликован в Париже («Современные записки», 1936 г.), задолго до того, как вышел в сборнике Издательства им. Чехова, Нью-Йорк, 1956 г. Английский перевод (выполненный Петром Перцовым и мной) впервые появился в журнале «Харперз Базар» в мае 1947 года.

#### ДЖЕФФРИ ЛЕОНАРД

Не уверен, вполне ли г-н Леонард понял, что имеет в виду Ван Вин своей «тканью времени» в предпоследней части «Ады». Прежде всего, что бы я ни говорил в прежнем интервью, именно в этой части, а не во всем романе (как где-то верно отметил Альфред Аппель), яркие метафоры, выстроенные вокруг одной путевой темы, постепенно накапливаются, исполняются жизнью и образуют историю поездки Вана из Гризон в Вале – после чего вся постройка распадается и возвращается к абстракции последней ночи одиночества в отеле в Во. Другими словами, это лишь структурный прием: вановская теория времени не существует вне ткани одной только части романа «Ада». Во-вторых, г-н Леонард вероятно не прочувствовал значения приводимого в контексте

слова «ткань»; оно означает нечто совершенно отличное от того, что Пруст называл «утраченным временем», и ведь именно в каждодневной жизни, в залах ожидания вокзалов жизни можем мы сосредоточиться на «чувстве» времени и нащупать саму его ткань. Я также протестую против втягивания «Антитерры», что суть лишь узорный эпизод, в обсуждение предмета, единственной правомерной областью которого является четвертая часть, а не роман в целом. И наконец, я ничем не обязан (как, вероятно, думает г-н Леонард) знаменитому аргентинскому эссеисту и его весьма путаной компиляции «Новое опровержение времени». Г-н Леонард потерял бы меньше времени, направься он напрямиком к Беркли и Бергсону.

#### НИНА БЕРБЕРОВА

В превосходной статье мисс Берберовой о «Бледном огне» я обнаружил пару незначительных ошибок: Кинбот молит «дорогого Иисуса» избавить его от пристрастия к фавненкам не затем, чтобы излечиться от головной боли, как полагает автор статьи; и профессор Пнин, чье присутствие в этом романе мисс Берберова не заметила, все же появляется на страницах книги собственной персоной со своей собакой (комментарий к строке 949). Мисс Берберовой, однако, гораздо лучше удастся изображение персонажей моих романов, чем описание В.Сирина, одного из моих персонажей в «реальной» жизни. В своей второй статье, «Набоков в тридцатых» (извлеченной из недавней книги воспоминаний, «Курсив мой»), она позволяет себе эксцентричные неточности. Может быть, я рассеян, возможно, я слишком откровенно говорю о своих литературных вкусах, пусть так, но мне бы хотелось, чтобы мисс Берберова привела хотя бы один конкретный пример того, как я прочитал книгу, которой никогда не читал. В своем предисловии (25 июня 1959 г.) к англоязычному изданию «Приглашения на казнь» я довольно подробно высказался о подобной чепухе. В ее воспоминаниях содержится также некая портняжная деталь, которую мне предстоит выправить. Никогда, ни в Париже, ни где-либо еще, не было у меня «смокинга, который дал [мне] Рахманинов»{67}. Я не встречался с Рахманиновым до своего отъезда из Франции в Америку в 1940 году. Он дважды, через друзей, посылал мне небольшие суммы денег, и теперь мне хотелось бы поблагодарить его лично. Во время нашей первой встречи в его квартире на Вест-энд авеню я упомянул, что меня пригласили прочитать курс лекций в летней школе в Стэнфорде. На следующий день я получил от него картонную коробку с несколькими предметами старинной одежды, среди которых была визитка (скроенная, вероятно, во времена прелюдий), которую, как он надеялся – так говорилось в милой коротенькой записке – я надену на свою первую лекцию. Я отослал благонамеренный подарок обратно, но (глоток tea *si*!ра!)[39] не удержался от соблазна рассказать об этом одному или двум людям. Спустя двенадцать лет, когда мисс Берберова сама мигрировала в Нью-Йорк, она, должно быть, слышала этот анекдот от одного из наших общих знакомых, Карповича или Керенского, после чего утекло или, вернее, умчалось еще четверть века и вот каким-то образом визитка трансформировалась в ее сознании в смокинг, относящийся к более ранней эре моей жизни. Сомневаюсь, что в Париже, в тридцатых, во время моих нескольких непродолжительных встреч с мисс Берберовой, мне доводилось быть одетым в свой старый лондонский смокинг; и уж конечно не во время обеда в «L'Ours» (с которым,

кстати, не имеют ничего общего ни «Урсус» в «Аде», ни «Медведь» в Санкт–Петербурге); так или иначе, не понимаю, как тот или другой предмет моей одежды мог напомнить о вдвойне анахроничной визитке, в которую рядит меня мемуарист. Насколько же добрее она к моим книгам!

#### ПИТЕР ЛУБИН

Разноцветные песчинки, предлагаемые г–ном Лубиным в «Пустячках и безделушках», потрясают воображение. Такие его находки, как «в углу» иглу земного глобуса [сочетание свечения с тлением] – превосходят то, что я сам смог предложить в этой строке. Очень изящно он идет по следу и находит у Элиота берлоги трех терминов, над которыми бьется бедный человечек в «Бледном огне». Я восхищен и его определением тмезиса (тип I), как «семантической нижней юбки, надетой на нагое существительное под платьем эпитета», и лубиновским «предваряющим» тмезисом, который иллюстрируется шекспировским светлячком, что «гасит свой ненужный огонек»{68}.

А пародия на интервью с Набоковым (хотя и чуть более изысканное и радужное, чем могли быть мои собственные ответы) достаточно убедительна, чтобы увлечь читателей.

#### ЛЮСИ ЛЕОН НОЭЛЬ

Степень беспокойства, которое я испытывал по поводу хрупкости собственного английского в 1939 году, во времена, когда я оставил русский язык, можно измерить тем фактом, что даже после того, как мадам Леон прочла рукопись моего «Себастьяна Найта» в Париже, где он был написан, и я переехал в США, я умолил покойную Агнессу Перкинс, восхитительную главу английского отделения в Уэлсли, помочь мне в выверке гранок романа (купленного за \$150 в 1941 году издательством «Нью Дайрекшнз»), и что позже, еще одна добрейшая дама, Сильвия Беркман, выверяла грамматику моих первых англоязычных рассказов, появившихся в «Атлантике» в начале сороковых.

Сожалею, что в дружелюбно модулированном «Воспроизведении» Люси Леон не рассказывает более подробно о своем брате, Алексее Понизовском, которого я очень любил (мне в особенности нравится вспоминать ту его тихую эксцентричность, которой он внушал нежность всем сокурсникам в Кембридже, как, например, когда во время беседы у камина он с совершенным спокойствием проглотил содержимое случайно оказавшегося рядом пузырька с чернилами). В рассказе об обеде с Джеймсом Джойсом в Париже меня умилило, как меня изобличают в застенчивости (после стольких газетных упреков в «высокомерии»); однако верно ли ее впечатление? Она изображает меня робким молодым художником; на самом деле мне было сорок, и я достаточно ясно представлял себе свой вклад в русскую словесность, чтобы не испытывать смущения в присутствии любого современного писателя. (Случись мадам Люси встречать меня на вечеринках чаще, она, возможно, осознала бы, что я всегда скучный гость, не склонный и не способный блистать в обществе.)

Другая маленькая ошибка относится к палиндрому, который я написал ей в альбом. Для русского языка в обратимых предложениях не содержится ничего нового: анонимные песочные часы «а роза упала на лапу Азора»

известны детям так же хорошо, как, в другой детской, «able was I ere I saw Elba». [40] Первая строка моего «Казака», по сути дела, не моя (кажется, ее подарил мне покойный Владимир Пиотровский{69}, удивительно одаренный поэт); новое же заключается в том, что я расширил палиндром в рифмованное четверостишие, где три последние строки образуют непрерывный смысловый ряд, хотя и каждая из них является обратимой.{70}

#### ИРВИН ВЕЙЛ{71}

Любопытно, но заметка, приложенная к моему «Казак» Ирвином Вейлом (который, в том же томе, посвятил интересное эссе моей «Одиссее»), также нуждается в поправке. Его утверждение о том, что «и третья, и четвертая строки являются палиндромами, если исключить последние [?] слоги» – совершенно неверно; все четыре строки являются палиндромами, и ни один из «последних слогов» не подлежит исключению. [41] Особого сожаления заслуживает сделанный г-ном Вейлом неверный перевод одного из них. Он перепутал русское обозначение для алоэ (род растения) со словом «алый», означающим оттенок красного, которое тоже переведено неправильно, превратившись в «пурпурный»! Я также должен оспорить невразумительное утверждение в статье г-на Вейла «Одиссея переводчика». Русский юрист Е.М. Кулишер вполне мог быть «давним знакомым» моего отца, но он не был «близок семье Набоковых» (я лично его не помню), и я нигде и никогда не произносил слов, которые г-н Вейл приписывает мне в первом абзаце своей статьи.

#### МОРРИС БИШОП{72}

Мой старый друг Моррис Бишоп (мой единственный близкий друг на кампусе) глубоко тронул меня воспоминаниями о моем пребывании в Корнелле. Этому я посвящаю целую главу в «Продолжай, Мнемозина» – книге воспоминаний, посвященной двадцати годам, которые я провел в приютившей меня стране, после двадцати лет жизни в России и стольких же в Западной Европе. Мой друг полагает, что меня раздражала неосведомленность студентов, посещавших мой курс, посвященный Пушкину. Вовсе нет. Что меня раздражало и злило, так это отсталость корнеллской системы Научной Лингвистики.

#### РОСС ВЕЦСТЕОН{73}

Я помню большинство своих лучших студентов на курсах в Корнелле. Г-н Вецстеон был одним из них. Моя «диаграмма Холодного Дома», которую он с таким умилением вспоминает, сохранилась среди моих бумаг и появится в сборнике лекций («Холодный дом», «Мэнсфилд-парк», «Госпожа Бовари» и т. д.), который я собираюсь однажды опубликовать. Странно думать, что никогда больше я не смогу ощутить прохладную грань девственного мела между указательным и большим пальцами или не пошучу о «седой [плохо вытертой] доске», и не буду вознагражден двумя или тремя сдавленными смешками (РВ? АА? НС?).

#### ДЖУЛИАН МОЙНАХАН{74}

В очаровательной статье «Лолита» и смежные воспоминания» г-н Мойнахан вспоминает своего профессора русского, покойного д-ра

Леонида Страховского{75} (большинство лекторов иностранного происхождения были «докторами»). Я знал его, и он вовсе не напоминал моего Пнина. Мы встречались на литературных вечерах в Берлине полвека назад. Он писал стихи. Носил монокль. Был лишен чувства юмора. Он в драматических подробностях рассказывал о своих приключениях в военной и гражданской жизни. Большею части его историй было свойственно увядать в кульминационный момент повествования. Гребная лодка, в которой он бежал из России, дала течь посреди Балтийского моря. Когда его спрашивали, что случилось потом, он лишь вяло махал рукой в русском жесте отчаяния и отречения.

#### ЭЛЛЕНДЕЯ ПРОФФЕР{76}

Отчет Эллендеи Проффер о моих русских читателях одновременно обнадеживает и вызывает грусть. «Все советские возрастные группы, – замечает она, – склонны считать, что литература выполняет дидактическую функцию». Это обозначивает некий тупик, несмотря на новое поколение талантливых людей. «Жалкий удел»{77}, – как пишет «Литературная газета» à propos de bottes[42] (4 марта 1970 года).

#### СТЭНЛИ ЭЛКИН{78}

Несколько абзацев в «Трех встречах» г-на Элкина, пародии на тему «Я помню...», необычайно смешны, как, например, фарсовое разнообразие повторов или случайное замечание о «прелестных яйцеобразных формах», которые он и я встретили в «экспедиции вверх по Ориноко». А наша третья встреча – просто взрыв смеха.

#### РОБЕРТ П. ХЬЮЗ

Г-н Хьюз, в своих «Заметках о переводе «Приглашения на казнь», заметил, как очень немногие критики, поэзию Тамириных садов и их метаморфозу в тамараки. [43] В транс объективности, в который погрузило меня чтение поздравительных посланий, я готов признать, что рассуждения г-на Хьюза о мучениях и триумфах, сопутствовавших этому переводу, очень пронизательны и заслуживают прочтения.

#### КАРЛ Р. ПРОФФЕР{79}

Г-н Проффер, обсуждающий еще один перевод, другого, гораздо более раннего моего романа – «Король, дама, валет», принялся за более неблагодарную работу: во-первых, потому, что перевод «Короля, дамы, валета» «не избыгает слабостей оригинала», и, во-вторых, потому, что правка и переложение затмевают интерес к верности тексту. Он размышляет, какие «более тяжкие грехи» (чем замысел убийства собственного дяди) мог совершить трусливый и жестокий Франц между двадцатыми и шестидесятыми годами в Германии, но стоит задуматься хотя бы на мгновение, и читатель осознает, какой деятельностью мог заниматься человек подобного склада в самом центре этого временного интервала. В заключение «Новой колоды набоковских валетов» г-н Проффер выражает надежду, что английская версия «Машеньки» будет совершенно отлична от русского оригинала. Ожидания стали причиной гибели не одного искусного игрока.

В.Б.СКОТТ

Я с огромным удовольствием прочитал эссе г-на Скотта о моем переводе «Евгения Онегина», «Кипарисовая вуаль», еще когда оно впервые вышло в зимнем, за 1965 год, номере «Трикуотерли». Это – целительное чтение. Мой улучшенный подстрочник теперь готов к публикации.

Г-н Скотт является автором и заключительного произведения в томе, письма, адресованного Тимофеем Пниним «Многоуважаемому профессору Эпплу [sic]», удивительного творения, в котором ученость и веселость сплетаются, производя на свет монограмму шедевра. И эта ледяная ярость примечаний!

СОЛ СТАЙНБЕРГ{80}

Магия кроется в каждой росчерке пера и каждом завитке восхитительного диплома, который Сол Стайнберг написал для моей жены и меня.

Р.М. АДАМС{81}

Письмо г-на Адамса, посвященное мне и адресованное «Мсье ле Барону де Стендалю», – умнейшая вещица, напоминающая мне, уж не знаю почему, о тех зловещих маленьких чудесах, которые составители шахматных задач называют суиматами (белые принуждают черных выиграть за определенное количество ходов).

ЭНТОНИ БЁРДЖЕСС [44]

В стихотворении г-на Бёрджесса мне особенно понравилась мальтийская кошка бакалейщика, любившая сиживать на чаше весов и весившая, как обнаружилось, 2 ротоло.

АЛЬБЕР Н. ГЕРАР

«И даже Колетт, – говорит г-н Герар в своем посвящении «Аде», – не передавала телесные ткани и оттенки с таким изяществом». Эта дама упоминается в «Аде»{82}.

ГЕРБЕРТ ГОЛД{83}

Сочетая правду и вымысел в узорах пробивающегося сквозь жалюзи света, г-н Голд вспоминает о наших встречах на севере штата Нью-Йорк и в швейцарском отеле. Я с удовольствием вспоминаю переписку с озадаченным редактором «Сатэдей ивнинг пост»{84}, для которого он написал то, что, как мне казалось, должно было явиться интервью со мной – или, по крайней мере, с человеком, роль которого я обычно исполняю в Монтрё.

РИЧАРД ХОУАРД{85}

Стихотворение господина Хоурда «В ожидании Ады» содержит чудесное описание некоего гранд-отеля Зеркал, весьма похожего на некоторый из тех «почти жемчужных нугообразных art-nouveau» гостиниц, где я «ожесточенно работал» во время недавнего séjours [45] в Италии.

ДЖОН АПДАЙК

Я благодарен г-ну Апдайку за содержащееся в его стильном поздравлении упоминание о маленькой парижской проститутке, о которой с такой тоской вспоминает Гумберт Гумберт. С другой стороны, я не вижу никаких оснований для столь резкого и презрительного отзыва о маленьком издательстве, выпустившем превосходные издания четырех моих книг. {86}

Р.Г.В. ДИЛАРД {87}

Стихотворение г-на Диларда «День, загородный дом» необычайно привлекательно – в особенности «свет, струящийся сквозь листья-бабочки» в четвертой строфе.

ГОРТЕНЗИЯ КАЛИШЕР {88}

Преторианское посвящение мисс Калишер выражает, в форме усложненной метафоры, ее готовность разделить паранойю своих собратьев по перу. Хотя это и может показаться странным, но и лучший шатер абсолютно зависим от типа страны, посреди которой он раскинут.

ДЖЕК ЛЮДВИГ {89}

Вспоминаю, не без удовлетворения, как часто и яростно, в последний год моей учебы в школе в России (который был также первым годом революции), большинство моих учителей и некоторые из одноклассников называли меня «иностранцем», потому что я отказывался присоединиться к политическим декларациям и демонстрациям. В своей блестящей маленькой статье г-н Людвиг, с большой симпатией и пронизательностью, указывает на возможность подобных же обвинений со стороны моих новых сограждан. Им, однако, не впору тягаться с Владимиром Васильевичем Гиппиусом, моим пламенным, рыжеволосым учителем русской литературы. {90}

ДЖОН БАРТ

Дорогой г-н Б.:

Спасибо за Ваши поздравления с днем рождения. Позвольте и Вам пожелать многочисленных годовщин. Как много прекрасных людей стоит у моей колыбели! {91} Приятно было узнать, что Вам нравится Макс Планк {92}. Мне он тоже очень нравится. В отличие от Сервантеса!

Сердечно Ваш В.Н.

КЛАРЕНС БРАУН

Строки 31–32{93} очаровательного, написанного по-русски стихотворения г-на Брауна содержат инверсию типа «петля в петле», которой мог бы гордиться и старина Ломоносов: «Why, better of Dante's Hell for him to burn in the seventh circle»[46] – в дословном переводе. Его карикатуры в британском еженедельнике восхитительны.

ЧАРЛЬЗ НЬЮМАН{94}

Редактор «Трикуотерли», в «Американизации В.Н. «(бодрящий, в данном случае, физический процесс!), вспоминает, как взял с собой «Бледный огонь» на «армейские сборы в жаркий Техас», отделив его от обложки и держа его «чистым и свернутым в свиток, в потайном кармане солдатских брюк, подальше от глаз караульного сержанта». Это прекрасно написанная и очень трогательная эпическая история.

ДЭВИД ВАГОНЕР{95}

«Смеху во тьме» воздается по заслугам в зловещем стихотворении г-на Вагонера.

РИЧАРД СТЕРН{96}

В строках г-на Стерна мне нравятся эпитеты «изобильный, тройственный», ноя неуверен, что кого-либо из четверки Карамазовых (гротескного, скучного, истеричного и тощего, соответственно) можно назвать «печальным».

ЭНДРЮ ФИЛД{97}

Мой добрый друг, г-н Филд, написал несколько прекрасно стилизованных заметок, в одной из которых выражается надежда, что «В.Н. сможет присутствовать на церемонии открытия собственной статуи (Петр Великий на невидимом коне)». Это внезапно напомнило мне о несхожем эпизоде, произошедшем в Калифорнии, где какая-то причудливая скульптурная композиция, любовно установленная русской общиной в память о дуэли Пушкина, частично распалась через пару лет после возведения, причем Пушкин исчез, но нетронутой осталась фигура великолепного Дантеса, наводящего пистолет на потомков.

БРОК БРОУЭР

«Социополитическая» природа посвящения г-на Броуэра «Лолите» вовсе мне не отвратительна (как он скромно предполагает) и вполне компенсируется особой точностью его артистичных штрихов.

ИРВИН ШОУ{98}

В своих «Советах молодому писателю» г-н Шоу приводит примеры из жизни, трудов и успеха «Владимира Н., взобравшегося на холм в Швейцарии». Ирвину Ш., взобравшемуся на холм неподалеку, я посылаю,

посредством альпийского рожка, свои наилучшие пожелания.

ДЖЕЙ НОГЕБОРН{99}

В очень хорошеньком маленьком стихотворении г-н Ногеборн, похоже, рифмует, что несколько удивительно, слова «Набоков» и «love». Я бы предложил «talk of» или «balk of», как нечто более подходящее к ударной средней гласной этой неуклюжей фамилии («Набо-о-ков»). Однажды я сочинил для своих студентов следующий стишок:

The querulous gawk of

A heron at night

Prompts Nabokov

To write.[47]

РИЧАРД ДЖИЛМАН

Посвящение г-на Джилмана «Аде» опубликовано во время, когда я все еще думаю, что из всех моих книг именно она наиболее точно соответствует своему замыслу; потому я не могу не быть растроган его добрыми словами.

ДЖОРДЖ П.ЭЛЛИОТТ

Среди моих рассказов «Знаки и символы» остаются старым любимцем. Я счастлив, что г-н Эллиотт выделил его для своего комментария, и что фраза из «Ады» предваряет его превосходную лаконичную статью.

АЛЬФРЕД КЕЙЗИН{100}

Последнее великолепное приветствие исходит от одного из моих наиболее дружески настроенных читателей. Оно заканчивается на эмоциональной ноте, которая будит во мне ответные чувства, хотя я и не способен сформулировать их с силой и чувством г-на Кейзина.

Перевод Марка Дадяна

СИМВОЛЫ РОУ

{101}"Похоже на то, – утверждает м-р Роу в предисловии к своей книге, – что Владимир Набоков (не без помощи приемов, которые будут описаны ниже) еще какое-то время будет вызывать учащение пульса у своих читателей".

"Приемы, которые будут описаны ниже", – славная фраза: возможно, в ней скрыто даже больше, чем намеревался сказать автор, но ко мне она не совсем подходит. Цель этой статьи – не ответ критику, а скромная просьба сменить объект исследования. Книга состоит из трех частей. Не имея особых возражений против первых двух, озаглавленных соответственно "Немного о русском языке" и "Набоков как постановщик спектакля", я решительно протестую против абсурдных непристойностей в третьей части, названной "Сексуальные манипуляции".

Можно только поражаться, с каким усердием, не жалея времени, м-р Роу выискивал все эротические пассажи в «Лолите» и «Аде», – труд, чем-то схожий с выборкой всего, связанного с морскими млекопитающими в "Моби Дике"{102}. Впрочем, это его личные склонности и причуды. Возражаю я исключительно против того, как м-р Роу воистину «манипулирует» самыми невинными моими словами и извлекает из них сексуальные «символы». Само понятие символа всегда вызывало у меня отвращение, и я не устану повторять, как однажды провалил студентку – простодушную жертву, увы, обманутую моим предшественником, – которая написала, что Джейн Остин называет листья «зелеными» потому, что Фанни{103} полна надежд, а зеленый – это цвет надежды. Жульническое бряцание символами привлекательно для окомпьюченных университетских студентов, но разрушительно действует как на здравый незамутненный рассудок, так и на чувствительную поэтическую натуру. Оно разъедает и сковывает душу, лишает ее возможности радостно наслаждаться очарованием искусства. Ну кого, скажите на милость, может поразить тонкое наблюдение м-ра Роу, что, если верить его курсиву, в слове *manners* – в предложении о шведском гомосексуалисте с вызывающими манерами (стр. 148) – и в слове *manipulate* (далее) обнаруживается нечто мужское (*man*)? Из моего "фитилькового мотылька" (*wickedly folded moth*) м-р Роу извлекает «фитиль» (*wick*), который, как мы, фрейдисты, знаем, обозначает мужской половой орган. «Я» (*I*), которое произносится одинаково со словом «глаз» (*eye*), его же и заменяет, а «глаз», в свою очередь, символизирует женские половые органы. Слюнявить кончик карандаша всегда означает сами знаете что. Футбольные ворота видятся м-ру Роу входом во влагалище (которое он, очевидно, представляет себе прямоугольным).

Я хотел бы поделиться с ним следующим секретом: когда мы имеем дело с писателем определенного типа, часто случается так, что целый абзац или извилистое предложение существует как самостоятельный организм со своей собственной образностью, своими чарами, своим цветением, и этим оно особенно ценно, но в то же время легко уязвимо, так что если некий пришелец, глухой к поэзии и лишенный здравого смысла, вторгается в него со своими подлыми символами, разрывая и искажая его словесную ткань (как м-р Роу неуклюже попытался сделать на стр. 113), тогда магия текста исчезает и он становится добычей могильных червей-символов. Те слова, которые м-р Роу на своем академическом жаргоне ошибочно именуется «символами», полагая, что романист с хитроумием идиота насадил их в своем саду, чтобы ученым умам было

над чем поломать голову, на самом деле не являются ни ярлыками, ни указателями и, уж конечно, ни мусорными ящиками Венской обители, но живыми кусочками целостной картины, рудиментами метафоры и отголосками творческого чувства. Роковой недостаток трактовки м-ром Роу таких простых слов, как «сад» или «вода», состоит в том, что он рассматривает их как абстракции и не в силах осознать, что, например, шум наполняемой ванны в мире "Смеха в темноте" так же отличается от шелеста лип под дождем в "Память, говори", как "Сад Наслаждений" Ады отличается от лужаек «Лолиты». Если предположить, что в моих книгах под словом «кончить» (come) всякий раз имеется в виду оргазм, а "часть тела" (part) всегда подразумевает гениталии, легко вообразить, какую сокровищницу непристойностей найдет м-р Роу в любом французском романе, где приставка *cop* встречается настолько часто, что каждая глава превращается в компот из женских половых органов. Думаю, однако, что он не настолько силен во французском, чтобы отведать подобное блюдо; равно как недостаточно хорошо владеет русским, чтобы им "сексуально манипулировать", поскольку даже «отблеск» (otblesk) – видимо, спутанный с «отливом» (otliv), – он принимает за "низкий прилив" (стр. 111), а несуществующее «триаж» (triazh) – за «тиранию», в то время как я в действительности использовал (а он неправильно транскрибировал) «тираж» (tirazh) – обычный издательский термин.

Можно простить критику, если он решит, что я просто выдумал слова *stillicide* и *ganch*, [48] которых нет в его куцем лексиконе; можно понять недалекого читателя "Приглашения на казнь", который примет на веру, что палач испытывает гомосексуальное влечение к своей жертве, тогда как на самом деле страстный взгляд душегубца выражает алчность живодера, вожделеющего свернуть шею живому цыпленку; но я нахожу непростительным и недостойным ученого то, как м-р Роу выжимает из моих рассуждений о просодии (в Комментарие к переводу "Евгения Онегина") потоки фрейдятины и позволяет себе истолковывать "метрическую длину" как эрекцию, а «рифму» как пик эротического наслаждения. Не менее смехотворно и его пристальное внимание к Лолитиной игре в теннис и утверждение, что теннисные мячики – это, извините, яйца (богатыря-альбиноса, не иначе). Добравшись до моего увлечения шахматной композицией в "Память, говори", м-р Роу находит "сексуальные аналогии" в таких выражениях, как "сдвоенные пешки" и "нащупывать фигуру в коробке", – что крайне оскорбительно как для шахмат, так и для композитора.

На обложке книги изображена бабочка, зачем-то порхающая над пламенем свечи. На свет летят мотыльки, а не бабочки, и этот ляп иллюстратора в полной мере согласуется с качеством нелепо-скабрезных измышлений м-ра Роу. Но его будут читать, его будут цитировать, и в крупнейших библиотеках его книга будет соседствовать с моими аллеями и туманами.

Перевод Н. Махлаюка и С. Слободянюка

## ВДОХНОВЕНИЕ

Осознание, оживление или творческий импульс, в особенности выражающийся в высоком произведении искусства.

Словарь Вебстера, второе изд., без сокр., 1957.

Энтузиазм, который охватывает (*entraîne*) поэтов. Также физиологический термин (*insufflation*): «... волки и собаки воют только на вдохе (инспирации); в этом несложно убедиться, заставив выть маленькую собачку в непосредственной близости от своего лица» (Бюффон).

Литтре, Словарь французского языка, полное изд. 1963.

Восторженность, сосредоточенье и необычайное проявление умственных силъ.

Даль, испр. изд., Санкт-Петербург, 1904.

Творческий порыв. [Примеры: ] Вдохновенный поэт. Вдохновенный социалистический труд.

Ожегов, Словарь русского языка, Москва, 1960

{104}Специальное исследование, проведение которого не входит в мои планы, установит, возможно, что о вдохновении редко пишут даже худшие критики нашей лучшей прозы. Я говорю «нашей» и говорю «прозы», подразумевая произведения американской художественной литературы, включая собственные сочинения. Может показаться, что такая сдержанность связана с чувством благопристойности. Конформисты полагают, что говорить о «вдохновении» так же безвкусно и старомодно, как защищать башню из слоновой кости. И однако вдохновение существует, так же как башни и бивни.

Можно выделить несколько типов вдохновения, которые эволюционируют, как и все в нашем текучем и любопытном мире, и в то же время милостиво поддаются подобию классификации. Предваряющее свечение, отдаленно напоминающее некую кроткую разновидность ауры перед эпилептическим припадком, – его художник учится распознавать еще на заре жизни. Это ощущение щекощущего блаженства ветвится по нему, как красное и голубое – по человеку с содранной кожей на картинке,

иллюстрирующей круги кровообращения. Распространяясь, оно изгоняет всякое чувство физического дискомфорта – зубную боль юности, так же как старческую невралгию. Его красота в том, что, будучи совершенно внятным (словно связанным с определенной железой или же ведущим к ожидаемой кульминации), оно не имеет ни источника, ни объекта. Оно ширится, сияет и утихает, не раскрывая своей тайны. И все же окно распахнулось, подул свежий ветер, задрожал каждый обнаженный нерв. Вскоре оно улетучивается: возвращаются привычные волнения, и бровь вновь описывает дугу боли; но художник знает, что он готов.

Проходит несколько дней. Следующая стадия вдохновения – это нечто, страстно ожидаемое, и более не безмянное. Форма нового импульса настолько определена, что я вынужден оставить метафоры и обратиться к конкретным понятиям. Рассказчик предчувствует, что собирается повествовать. Предчувствие можно определить как мгновенное виденье, обращаемое в быструю речь. Если б это редкое и восхитительное явление можно было передать посредством какого-то инструмента, получившийся образ состоял бы из мерцания конкретных деталей, а словесная часть предстала сумятицей сливающихся слов. Опытный писатель немедленно заносит на бумагу эти плывущие образы и, в процессе письма, преобразует бегущий лепет в постепенно расцветающий смысл, с эпитетами и конструкциями предложений, обретающими ту чистоту и отделку, которая будет им присуща на типографской странице.

Море грохочет, отступает с шорохом гальки, Хуан и его возлюбленная, молодая блудница – ее имя, говорят, Адора? она итальянка, румынка, ирландка? – спит у него на коленях, его складной цилиндр лежит подле нее, свеча трепетно горит в жестяной кружке, рядом – завернутый в бумагу букет длинностебельных роз, его шелковый цилиндр на каменном полу, близ лоскутка лунного света, все это в углу обветшавшего, некогда дворцового великолепия борделя, Вилла Венера, на каменистом средиземноморском берегу, приоткрытая дверь позволяет увидеть то, что кажется залитой лунным светом галереей, но в реальности является полуразрушенной гостиной с обвалившейся внешней стеной, и через зияющий провал слышно обнаженное море, тяжело вздыхающее пространство, отделенное от времени, оно хмуро рокошет, хмуро отступает, волоча свой улов влажной гальки. {105}

Это я записал одним утром в самом конце 1965 года, за пару месяцев до того, как роман заструился. Выше я привел его первое биение, странное ядро, вокруг которого книге суждено было вырасти на протяжении трех последующих лет. Очевидно, что по окраске и освещению значительная часть книги отличается от проблеснувшей сцены, структурная центральность которой, однако, акцентирована с приятной точностью тем фактом, что теперь она существует как виньетка в самой середине романа (который назывался сначала «Вилла Венера», затем «Вины», затем «Страсть» и, наконец, «Ада»).

Возвращаясь к более обобщающим определениям, мы различим, что вдохновение сопутствует автору в его непосредственной работе над новой книгой. Оно (она – ибо теперь мы в обществе цветущей музыки)

сопровождает его посредством последовательных вспышек, к которым писатель становится настолько привычен, что даже случайная легкая помеха в домашнем освещении ранит его как предательство.

Один и тот же человек может сочинять части одного и того же рассказа или стихотворения в голове или на бумаге, с карандашом или ручкой в руке (говорят, существуют исполнители-виртуозы, которые ни много ни мало сразу печатают свое произведение или, что еще более невероятно, надиктовывают его, теплое и лепечущее, машинистке или диктофону!). Некоторые предпочитают ванну кабинету и кровать открытому ветрам болоту – во взаимоотношениях между мозгом и рукой, ставящих на нашем пути некоторые странные проблемы, место особой роли не играет. Как говорит где-то Джон Шейд: «Я поражен был разницей, что есть в двух способах создания: первый вид внезапно ум поэта озарит слов шествием, и он, смятен подчас, намыливает ногу в третий раз. Другой, гораздо красочней, где он, закрыв дверь в кабинет, скрипит пером. А во втором мысль держится рукой, она одна ведет абстрактный бой. Перо повисло в воздухе, чтоб пав, перечеркнуть закат, звезду создав. И фраза слепо следует за ним на свет дневной через чернильный дым. Но первый вид – агония! И боль сжимает мозг как каскою стальной. В спецовке муза направляет дрель, и бурит, и усилием воли всей ее не перебить, а автомат с себя снимает то, что миг назад – надел, иль у ближайшего угла газету покупает, что читал. А почему? Возможно, потому, что без пера уздечки нет письму, одновременно три нужны руки, чтоб рифму нужную поймать в силки, готовую строку дать зреть глазам, и помнить весь предшествующий хлам? Ужель процесс сей глубже без стола, чтоб фальшь снести, вздымая паруса – поэзии? Таинственный есть миг, когда, сложив перо, мой дух поник, иду бродить, и по немой мольбе садится слово на руку ко мне»{106}.

Тут-то, конечно, и выступает на сцену вдохновение. Слова, которые за почти пятьдесят лет сочинения прозы, я по разным поводам сочинил и затем вычеркнул, должно быть образовали к настоящему времени, в Королевстве Отрицания (туманная, но не такая уж и невероятная земля к северу от ниоткуда), гигантскую библиотеку вымаранных фраз, характеризующих и объединяемых только их тоской по милостивому кивку вдохновения.

Посему неудивительно, что писатель, не страшась признаться, что познал вдохновение, и способный с легкостью отличить его от пены подгонки, также как от унылого комфорта «верного слова», стремится найти яркие следы этого трепета в работах собратьев по перу. Молния вдохновения поражает сразу: вы наблюдаете эту вспышку в том или ином великом произведении литературы, будь то тонкая нить стихов, или абзац у Джойса или Толстого, или фраза в рассказе, или рывок гения в работе естествоиспытателя и даже в статье литературного критика. Я, естественно, подразумеваю не всем известных безнадежных писаков – но людей, которые являются артистами в своем роде, как, например, Триллинг{107} (меня не интересуют его критические воззрения) или Тёрбер{108} (например, в «Голосах революции»: «Искусство не бежит к баррикадам»).

В последние годы многочисленные издатели находят большое удовольствие в том, чтобы посылать мне свои антологии – по сути дела

возвращающихся домой голубей, ибо в каждой из них содержатся образцы сочинений получателя. На некоторых из этих тридцати или около того сборников развеваются претенциозные этикетки («Легенды нашего времени» или «Темы и цели»); иные представлены более строго («Великие рассказы»), и их обложки предвещают читателю встречи со сборщиками клюквы и парнями что надо; но почти в каждом из них представлены по крайней мере два или три первоклассных рассказа.

Старость осмотрительна, но и забывчива, и чтобы в ночь орфической жажды немедленно выбрать то, что следует перечитать, а что отринуть навеки, я осторожно ставлю «пятерки», или «четверки», или «тройки с минусом», напротив каждого рассказа в антологии. Изобилие высоких оценок каждый раз утверждает меня в бодрящей мысли, что величайшие рассказы настоящего времени (скажем, последних пятидесяти лет) произведены не в Англии, не в России и уж конечно не во Франции, а в этой стране.

Примеры – витражи знания. Из немногочисленных рассказов, удостоенных пятерки с плюсом, я выбрал полдюжину своих фаворитов. Ниже я привожу их названия и, в скобках, краткий отрывок – или один из отрывков, отмеченных истинным озарением, и неважно, насколько тривиальной покажется вдохновенная деталь тусклому критикану.

«Сельский муж» Джона Чивера{109} («Юпитер [черный ретривер] форсировал помидорные заросли с ключьями фетровой шляпы в пасти». Рассказ этот в действительности прекрасно вычерченный роман в миниатюре, так что впечатление о чрезмерном количестве происходящих в нем событий вполне искупается удовлетворительной связностью его тематических переплетений).

«Счастливейший день» Джона Апдайка («Важной представлялась сама беседа, а не ее предмет, быстрые утверждения, медленные кивки, вязь различных воспоминаний; словно под водой, вокруг никчемного камня, вилась, разрастаясь, одна из тех панамских губок–плетенок». Мне нравится так много рассказов Апдайка, что было трудно выбрать для демонстрационных целей какой–нибудь один из них и тем более трудно остановиться на наиболее вдохновенной детали).

«Хорошо ловится рыбка–бананка» Дж. Д.Сэлинджера («По дороге она остановилась, брыкнула ножкой мокрый, развалившийся дворец из песка...»[49] Это великолепный рассказ, слишком известный и хрупкий, чтобы здесь его измерял рядовой конхиолог).

«Смерть в Майами–Бич» Герберта Голда («Наконец мы умираем, с расставленными большими пальцами и всем остальным». Или, чтобы еще более подчеркнуть своеобразие этого восхитительного рассказа: «Барбадосские черепахи, большие как дети... распяты подобно ворам... жесткая кожа не в силах сокрыть их теперешней беспомощности и боли.»)

«Заблудившийся в комнате смеха» Джона Барта («В чем соль рассказа? Эмброуз болен. Он потеет в темных коридорах; засахаренное яблоко на палочке, вкусное на вид, разочаровывающее на вкус. Комнатам смеха нужны мужские и женские туалеты через равные промежутки». Было не

так то просто выделить нужную мне строку из его прелестной молниеносной, пестрой образности).

«Ответственность начинается во снах» Делмора Шварца{110} («... и роковой, безжалостный и страстный океан». Хотя в этом рассказе, столь чудесно сплетающем старый кинофильм с личным прошлым, есть и несколько других божественных колыханий, приведенная фраза заслужила цитирование за свою мощь и безупречный ритм).

Должен добавить, что мне было бы очень приятно, если некий профессор литературы, тестируя своих студентов в начале или в конце семестра, попросил бы их написать работу, посвященную следующим вопросам:

1. Что хорошего в этих шести рассказах? (Избегайте употребления таких слов как «убеждения», «экология», «реализм», «символы» и проч.)
2. Какие еще абзацы в этих рассказах несут метку вдохновения?
3. Как именно заставляли выть несчастную собачонку, держа ее в прикрытых кружевными манжетами руках, у самого пудренного парика?

Перевод Марка Дадяна и Марии Попцовой

Сноски

1

Краткий, сжатый (англ.).

2

Ласкайте фразу: она вам улыбнется (фр.).

3

Постфактум (лат.).

4

Целиком (лат.).

5

В крайнем случае (фр.).

6

Стул, кресло (англ.).

7

Вдохновение, душевный подъем (англ.)

8

Цитаты из Александра Полякова приводятся в обратном переводе с английского.

9

От *suctorial* (лат.) – сосущий.

10

Орнамент (лат.).

11

Круглая поляна (фр.).

12

Литературный вечер (фр.).

13

Модной (фр.).

14

Бескорыстный поступок (фр.).

15

В защиту себя и своих дел (лат.).

16

Дело Онегина (фр.).

17

Юбилейный сборник (нем.).

18

Читатели могут обратиться к этому тексту. В сокращенном и исправленном в ущерб логике виде он перепечатан в книге Эдмунда Уилсона «Окно в Россию» (Window on Russia. N. Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1972). (Примеч. В. Набокова.)

19

Наоборот (лат.).

20

По причинам, ничего общего не имеющим с предметом этого эссе, впоследствии я поправил перевод, точный по тону, но не в синтаксисе, этих двух строк (см. эпиграф к английскому изданию «Машеньки», McGraw-Hill, New York, 1970). (Примеч. В. Набокова.)

21

Нега (фр.).

22

Свои юные годы он провел, погруженный в негу и наслаждение (фр.).

23

Его душа объята негой (фр.).

24

Despair. New York: G. P. Putnam's Sons, 1966, pp. 302–303.

25

Жупелы (фр.).

26

Замечу только, что чем меньше любим мы женщину, тем вернее мы можем овладеть ею. Однако забава эта достойна старой обезьяны восемнадцатого столетия. Цит. по: Пушкин А. ПСС. В 10 т. Ленинград: Наука, 1977–1979. Т.10. С.593.

27

Пересматривая свой перевод для нового издания, я заменил «clamorous» абсолютно точным «croaking». (Примеч. В. Набокова.)

28

Сборник критических статей и эссе Эдмунда Уилсона (1938).

29

Светский человек (фр.).

30

Самолюбие (фр.).

31

Дуэль по желанию (фр.).

32

жизнеописание (лат.).

33

"Дело "Лолиты"" (фр.).

34

Герой следующей литературной волны (фр.)

35

возмущена этими претензиями (фр.).

36

Olga Carlisle. Poets on Street Corners. New York: Random House, 1968, pp. 142–144.

37

Юбилейный сборник (нем.)

38

Высшая буржуазия (фр.).

39

Моя вина (лат.).

40

Дословно: «Могуч я был, пока не увидел Эльбы» (англ.).

41

Данная ошибка вызвана неверной транскрипцией палиндрома на с. 218 журнала «Трикуотерли», выпуск 17. Русское слово «рвать», первое из слов в строке четвертой, было помещено в конец третьей строки. Ошибки в транскрипции и в заметке (с. 217) будут исправлены в отдельном издании этого тома (в мягкой обложке), которое выйдет осенью в издательстве "Саймон и Шустер". (Примеч. В. Набокова.)

42

Ни к селу ни к городу (фр.).

43

Тамарак, лиственница американская (*Larix laricina*).

44

Здесь и далее строка под карикатурой является одновременно подписью к ней и подзаголовком

45

Пребывание, посещение (фр.).

46

«Да, лучше дантова ада гореть ему в седьмом кругу» (англ.).

47

Ночью, под горканье

Цапли, вдруг встать

Тянет Набокова,

Сесть и писать.

(Пер. М. Попцовой.)

48

stillicide – убить стилетом; ganch – кабаньей клык (англ.).

49

Перевод Р. Райт-Ковалевой.

50

Сенека – название племени американских индейцев Лиги ирокезов, населявших земли на западе современной территории штата Нью-Йорк.

51

Перевод В. Минушина.

52

Перевод В. Минушина.

53

Здесь – имеет зуб (фр.)

Комментарии

1

Впервые – *New Republic*. 1940. Vol. 103. November 18, pp. 699–700, под заглавием «Diaghilev and Disciple».

Рецензия на перевод мемуарной книги «Дягилев и с Дягилевым» (Париж: Дом книги, 1939) балетного танцовщика и хореографа Сергея Михайловича Лифаря (1905–1986) – первая критическая статья, написанная Набоковым в Америке по заказу Эдмунда Уилсона.

2

Впервые – *New York Sun*. 1940. December 10, p.15, под заглавием «Prof. Woodbridge in an Essay on Nature Postulates the Reality of the World».

3

Впервые – New Republic. 1941– Vol.103. December 9, pp.808–809, под заглавием «Mr. Masfield and Clio».

4

Мэйсфилд Джон (1878–1967) – английский писатель, поэт; в 1930 г. был удостоен звания поэта–лауреата.

5

Гекобол – персонаж Мэйсфилда в качестве прототипа имеет реальное историческое лицо – архонта города Пентаполис. Согласно византийскому историку Прокопию Кесарийскому, юная Феодора, будучи гетерой («из тех, что в древности называли "пехотой"»), одно время была любовницей Гекобола, «угождая его самым низменным страстям» (Тайная история, IX.27).

6

Руритания – страна, выдуманная английским писателем Энтони Хоупом (наст. имя: Энтони Хоуп Хоукинс; 1863–1933). Впервые Руритания появляется в романе «Пленник Зенды» (1894), отдельные сюжетные мотивы которого обыгрываются в «Бледном огне».

7

Впервые – New Republic. 1941. Vol.104. № 20 (May 19), p. 702, под заглавием «Mr. Williams' Shakespeare».

8

Волюмния – героиня пьеса Уильяма Шекспира «Кориолан», мать главного героя.

9

Арден Мэри – мать Уильяма Шекспира.

10

Хетеуэй Энн (1556–1623) – жена Шекспира.

11

Впервые – New York Times Book Review. 1941. November 23, p.23, под заглавием «Belloc Essays – Mild But Pleasant».

12

Беллок (Джозеф) Хилари (1870–1953) – писатель и историк англо-французского происхождения (уроженец острова Сен-Клод, Франция); в 1902 г. принял британское подданство; автор нескольких романов, сборников эссе и историко-биографических сочинений «Дантон» (1899), «Робеспьер» (1901), «Мария Антуанетта» (1909), «Кромвель» (1927) и др. ход коня – по всей вероятности, это образное выражение заимствовано у В. Шкловского, во многих работах 1920–х гг. (в том числе и в статьях, вошедших в сборник «Ход коня», 1923) разрабатывавшего теорию «остранения», преодоления автоматизации восприятия с помощью обновленных художественных средств. Данная реминисценция лишней раз подтверждает тот факт, что Набоков был знаком с работами формалистов и даже в какой-то степени разделял некоторые их теоретические положения.

В лекции, посвященной роману Джейн Остен «Мэнсфилд-парк», Набоков использовал выражение «ход коня» в более узком значении: как «шахматный термин, обозначающий рывок в ту или другую сторону на черно-белой доске переживаний Фанни» (Лекции-1998. С.94). Правда, Набоков вовсе не был поклонником формалистов – и этого было бы странно ожидать от писателя, чьи творческие принципы формировались не без влияния эстетических воззрений В.Ф. Ходасевича. В шестидесятые годы, отвечая на письменный запрос переводчика Майкла Скэммела, Набоков отрезал: «То, что называют «формализмом», содержит черты, мне отвратительные» (Цит. по: Иностранная литература. 2000. № 7. С.278).

13

Ветер – имеется в виду роман Маргарет Митчел «Унесенные ветром» (1936).

Колокол – то есть роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940).

Анна Ливия Плюрабель – персонаж романа Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» (1940).

14

Впервые (с сокращениями) – Harper's Magazine. 1984. Vol.269. № 1613

(October), pp.79–85; в полном виде эссе было опубликовано в книге: Nabokov V. The Man from the USSR and Other Plays. / Translated and edited by D. Nabokov. N.Y.:Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1984, pp.323–342.

Эссе было написано в 1941 г., после того как Набоков получил приглашение от профессора Генри Ланца (главы кафедры славистики Стэнфордского университета) прочитать курс лекций по драматургическому искусству.

15

Пискатор Эрвии (1893–1966) – немецкий режиссер, один из основоположников идеологически и политически ангажированного «эпического театра»; с 1919 – член коммунистической партии Германии; организатор и руководитель Театра Пискатора в Берлине (1927–1932); в 1933 г. эмигрировал из Германии, жил и работал в СССР, Франции, США.

16

Скрибия – неологизм, образованный от фамилии французского драматурга Огюстена Эжена Скриба (1791–1861), чье имя стало нарицательным для обозначения автора коммерческих, «хорошо сделанных пьес» – легковесно–развлекательных произведений, в равной степени лишенных идейной глубины и формальной новизны, построенных по обкатанным сюжетным схемам и эксплуатирующих шаблонные приемы композиции.

17

...ожидаемый комиссар... оказывается просто девочкой, почти ребенком – прозрачный намек на «Оптимистическую трагедию» советского драматурга Всеволода Вишневского.

18

Впервые – Bulletin of the New England Modern Languages Association. 1942. January, pp.21–29, под заглавием «The Creative Writer». С небольшой лакуной (и с новым заглавием) эссе было воспроизведено в первом томе набоковских «Лекций» (Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers. N.Y.:Harcourt Brace Jovanovich Brucoli Clark, 1980).

19

...хамоватый выскочка, коленями стиснувший шею Синдбада – образ из «Тысячи и одной ночи», «Сказки о Синдбаде-мореходе». В начале пятого путешествия Синдбад, в очередной раз потерпевший кораблекрушение, попал на остров и там сделался рабом старика по прозвищу «шейх моря», имевшего обыкновение сидеть на плечах у своей жертвы и при малейшей оплошности душить ее ногами, «черными и жесткими, как буйволова кожа».

20

... «плохость», в сущности, скорее нехватка чего-то, нежели вредное наличие – Набоков повторяет тезис неоплатоников, понимавших зло как отсутствие, умаление блага и считавших, что «зло вообще следует понимать как умаление добра» (Плотин. «Эннеады». 3, 2, 5).

21

Ломброзо Чезаре (1836–1909) – итальянский психиатр и криминалист, автор некогда популярной книги «Гениальность и помешательство», в которой проводилась прямая аналогия между двумя понятиями, и доказывалось, что гениальность являет собой черты вырождения и патологии.

22

Впервые – *New Republic*. 1944. Vol.110. № 3 (January 17), pp.92–93, под заглавием «Cabbage Soup and Caviar».

В письме к Роману Гринбергу от 25 января 1943 г. Набоков упомянул о своей разгромной рецензии: «Я только что заломал – в статье для *New Republic* – некоего Курноса, выпустившего увесистую антологию переводов с русского, полную самых нелепых и пошлых ошибок» (Дiaspora. С.481).

23

Курнос Джон (наст. фамилия Коршун, 1881–1966) – поэт, критик, переводчик; переводил на английский произведения Чехова, Бунина, Сологуба, Ремизова и др.

24

...большая часть произведений Блока – это разнородная смесь приятностей и пошлости – столь же пренебрежительный отзыв о Блоке содержится в набоковском письме Марку Алданову от 20 мая 1942 г.: «"Возмездие" – поэма совершенно ничтожная («мутные стихи», как выразилась как-то моя жена), фальшивая и безвкусная. Блок был тростник певучий, но отнюдь не мыслящий» (Цит. по: Октябрь. 1996. № 1. С. 134). Правда, в более поздних эпистолярных посланиях (например, в письме Р. Гринбергу от 28 мая 1949 г.) Набоков писал о Блоке более уважительно: «От моего курса поэзии 20-го века прихожу к заключению, что Брюсов и Бальмонт – совершенные трупы, беспомощные до смехоты, уступающие даже Надсону в песенном трепете, меж тем как Блок не только неприкосновенен, но еще растет (как и Ходасевич)» («Дребезжанье моих ржавых русских струи...» Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1940–1967) / Публ. Р. Янгирова // *In Memoriam*. Исторический сборник памяти А.И. Добкина. Париж – СПб., 2000. С.352).

25

Чириков Евгений Николаевич (1864–1938) – прозаик, драматург, публицист, по определению Д.С. Святополк–Мирского, «умеренный представитель школы "Знания"», в своих произведениях, как правило, обращавшийся к социально–политической проблематике.

26

...перевод прославленного «Слова о полку Игореве» – не удовлетворенный качеством переводов «Слова» на английский, в ноябре 1948 г. Набоков сам взялся за перевод шедевра древнерусской литературы. Набоковский перевод был выпущен в 1960 г. (The Song of Igor's Campaign. N.Y.:Vintage, 1960).

27

Впервые – New York Times Book Review. 1949. April 24, pp. 3, 19, под заглавием «Sartre's First Try».

Получив от редакции «Нью–Йорк Тайме бук ревью» заказ на рецензию, Набоков обратился к Роману Гринбергу (в письме от 24 февраля 1949 г.) с небольшой и взволнованной просьбой»: «Таймс бук ревью просит меня написать для них рецензию на сартровскую Nausée, только что вышедшую в переводе. Я знаю, что будет: они пришлют мне английский перевод, и я не буду в состоянии судить, что от Сартра, что от переводчика и что от Бога. В здешней библиотеке нет французского оригинала. Между тем я знаю, что La Nausée вышла в издательстве NRF [«Nouvelle Revue Française»] в 1938 году. Нет ли у тебя или у кого–нибудь из твоих друзей этой книги? Нельзя ли как–нибудь ее достать, хотя бы в Паблик Лайбрери? Мне она крайне и срочно необходима. Обещаю вернуть через неделю» («Дребезжанье моих ржавых русских струн...» Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1940–1967) / Публ. Р. Янгирова // In Memoriam. Исторический сборник памяти А.И. Добкина. Париж–СПб., 2000.С.355).

Статья была опубликована с сокращениями, о чем не преминул сообщить Набоков, включив ее в «Твердые суждения» (SO, pp.228–230): «"Нью-Йорк Тайме бук ревью", помещая эту заметку в номере от 24 апреля 1949 года, убрала все четыре примера переводческих оплошностей мистера Александера. Из Итаки, в штате Нью-Йорк, где я преподавал в Корнеллском университете, я немедленно пустил гневную телеграмму, обвиняя редактора в том, что он испортил мою статью. В понедельник 25 апреля я читал третью и последнюю лекцию об "Отцах и детях" Тургенева. Во вторник вечером мы с женой принимали гостей на нашей жутко продуваемой даче на крутой Сенека-стрит [50] (Ллойд Александер истолковал бы название улицы на свой манер: улица Луция Аннея Сенеки). Я попотчевал гостей копией моей неистовой телеграммы. Один из моих коллег, нервный молодой эрудит, кисло хмыкнув, заметил: "Ну да, конечно, ведь вы только собирались им это послать, как столько раз собирались и все мы". Не скажу, что мой ответ был недружелюбным, однако потом жена заметила, что я не мог бы быть грубее. В среду я начал разбирать перед равнодушным классом, исполненным вешней истомы, "Смерть Ивана Ильича" Толстого. В четверг получил письмо из "Нью-Йорк Таймс бук ревью", где они объясняли свой поступок "недостатком места". К данной публикации я восстановил опущенный текст по своему архиву. Не знаю, был ли редактор в достаточной мере предусмотрителен, чтобы сохранить мой машинописный текст и телеграмму». [51]

Французский писатель и философ Жан-Поль Сартр (1905–1980) и по своим эстетическим принципам, и по мировоззрению был полной противоположностью Набокову, так что резкий тон набоковского отзыва едва ли был вызван стремлением отомстить за негативную рецензию Сартра на французский перевод романа «Отчаяние» (см.: Классик без ретуши. С. 127–129). Когда для Набокова представился удобный случай свести счеты с Сартром – из редакции «Нью-Йорк Таймс» Набокову поступило предложение отрецензировать полемическую работу Сартра «Что такое литература?» (1947), – он ответил отказом: «Я читал французский оригинал и считаю, что это хлам. Откровенно говоря, вряд ли это стоит рецензировать» (SL, pp.90–91).

28

Такер Софи (1884–1966) – американская комедийная актриса и певица (родилась в России), в начале своей шестидесятилетней сценической карьеры получившая прозвище «Последняя горячая пышка»; выступала в эстрадных шоу, ночных клубах, изредка снималась в кино.

Впервые – *New Yorker*. 1998. December 28 – 1999. January 4, pp. 124, 126–130, 132 – 133.

В ноябре–декабре 1949 г., когда Набоков работал над четырнадцатой и пятнадцатой главами своей автобиографии, у него возник замысел написать дополнительную, шестнадцатую, главу – «От третьего лица», которая представляла бы авторецензию, раскрывавшую основной композиционный принцип будущей книги. (Нечто похожее уже делалось Набоковым в его русских романах, например, в «Даре», содержащем критические разборы произведений Годунова–Чердынцева.) В конце апреля 1950 г. писатель приступил к созданию шестнадцатой главы, которая по ходу дела приобрела пародийный оттенок: высмеивая распространенный в американской периодике жанр «двойных» рецензий (и выдумав для этой цели некую «мисс Браун»), Набоков наградил собственную книгу неумеренно щедрыми комплиментами, словно вознамерившись перещеголять нарциссические самовосхваления безумного Германа Карловича. Закончив авторецензию 14 мая 1950 г., Набоков понял, что она не вписывается в структуру книги и не соответствует общей элегической тональности. Выпав из состава набоковской автобиографии, эссе «От третьего лица» так и не было опубликовано при жизни автора.

мисс Барбара Браун – вымышленная писательница, упоминаемая в набоковском киносценарии «Лолиты» (в одной из сцен Шарлотта восторгается романом Барбары Браун «*When Lilacs Last*»).

...то место, где говорится о «безжалостно–прекрасных немецких юношах» – «рецензент» цитирует фразу из воспоминаний английского поэта и критика Стивена Спендера (1909–1995) «*World Within World*» (1951).

Василий Шишков – решив разыграть Г.Адамовича, упрямо не признававшего за В.Сириним поэтического дара, Набоков напечатал за подписью «Василий Шишков» одно из лучших своих стихотворений «Поэты» (Современные записки. 1939. № 69). Публикация вызвала восторженный отзыв Адамовича: «В «Поэтах» Шишкова талантлива каждая строчка, каждое слово, убедителен широкий их напев, и всюду разбросаны находки, тот неожиданный и верный эпитет, то неожиданное и сразу прельщающее повторение, которые никаким опытом заменить нельзя. (...) Кто это, Василий Шишков? Откуда он? Вполне возможно, что через год–два его имя будут знать все, кому дорога русская поэзия» (Последние новости. 1939–17 августа. С.3).

...потрясенный, но не утративший боевого задора, Адамович ответил... – «В.Сирин рассказал недавно в большом фельетоне о Василии Шишкове. Рассказ исключительно интересен, и образ этого русского Рембо, сбежавшего от литературы в Африку, необычаен. Какую, у меня даже возникло подозрение: не сочинил ли все это Сирин, не выдумал ли он начисто и Василия Шишкова, и его стихи? Правда, стихи самого Сирина – совсем в другом роде. Но если вообще можно считать что-либо за иное сознание, за чужие, интуитивно найденные темы, то для Сирина, при его даровании и изобретательности, это допустимо вдвойне. В пародиях и подделках вдохновение иногда разгуливается вовсю и даже забывает об игре, как актер, вошедший в роль. А литературных прецедентов – сколько угодно. Еще совсем недавно покойный Ходасевич «выдумал» некоего Травникова, современника Жуковского и Батюшкова, составил его биографию и читал вслух его стихи... Признаю, что предполагать такую же причудливую мистификацию со стороны Сирина пока нет оснований. Было бы очень жаль, если бы беглец Шишков оказался «существом метафизическим»: было бы большой отрадой узнать другие его сочинения и убедиться, что умолк он не окончательно» (Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1939. 22 сентября. С.3).

...acte gratuite (как изящно, но ошибочно выражается Оден.) – в эссе

«The Dyer's Hand: Poetry and Poetic Process» У.Х. Оден неправильно использовал французское выражение «бескорыстный поступок» («acte gratuite» вместо «actegratuit»). Эту ошибку (или опечатку?) Набоков неустанно высмеивал в письмах знакомым (SL, p.217), а позже и в романе «Ада» (ч. I, гл.39).

35

...антецедент – существительное, к которому относится последующее местоимение.

36

Росс Гарольд (1892–1951) – американский журналист, основатель журнала «Нью-Йоркер», на страницах которого были напечатаны многие набоковские произведения.

37

Уолли Симпсон – обоюдоострая аллюзия, отсылающая, во-первых, к эссе Т.С. Элиота «Идеальный критик» (в котором говорится об «импрессионистской критике» Уоллеса Симпсона) и, во-вторых, к разведенной американке Уоллис Уорфилд Симпсон – возлюбленной английского короля Эдуарда VIII, ради женитьбы на ней отказавшегося в 1936 г. от британского престола.

38

Т.С. Элманн – гибрид, в котором скрещены фамилии антипатичных Набокову авторов: Т.С. Эл[иот] + [Томас] Манн. Подобный прием

Набоков использовал в «Аде», где упоминаются плодовитый писатель «Фолкнер–манн» и драматург «Илманн» ([O'Н]ил + Манн), автор пьесы «Любовь под липами».

39

Впервые – Nabokov V. Defense. / Transl. By Michael Scammel in collab. with the author. N.Y.: G.P.Putnam's, 1963.

Предисловие к английскому переводу «Защиты Лужина» было написано 15 декабря 1963 г. в Монре. В середине шестидесятых представители радиостанции «Свобода» обратились к писателю с предложением переиздать некоторые его довоенные романы (прежде всего «Приглашение на казнь» и «Защиту Лужина») для распространения в СССР. Набоков дал согласие, после чего сначала «Приглашение на казнь», а затем и «Защита Лужина» были выпущены парижским издательством «Editions de la Seine». «Приглашение...» вышло с предисловием американского критика Джулиана Мойнахана; для второго романа в качестве автора вступительной статьи был выбран не кто иной, как давний набоковский оппонент Георгий Адамович. «Cody предложил мне написать предисловие к «Защите Лужина», – читаем в письме Адамовича Александру Бахраху от 1 июня 1967 г. – Я согласился, ввиду гонорара, но сказал ему, что г. Набоков может заявить против меня «отвод» – и по-своему будет прав, если вспомнить все, что я о нем писал. Ну, посмотрим. Конечно, «Защ(ита) Лужина» – книга блестящая, а я теперь стал мудрым старцем и отношения к Наб(окову) изменил» (цит. по: Классик без ретуши. С.623).

В конечном итоге роман был переиздан с двумя предисловиями: набоковская заметка «От автора» (представляющая собой буквальный перевод предисловия к «патнэмовской» «Защите») предварялась вступительной статьей осознавшего бывшие ошибки Адамовича.

В настоящем сборнике текст набоковского предисловия воспроизводится по парижскому изданию «Защиты Лужина»: Набоков В. Защита Лужина. Paris: Editions de la Seine. <б.г.> с.17–22.

40

...чувство, схожее с тем, что испытывал бы Андерсен... – речь идет о знаменитой «бессмертной партии», сыгранной на первом шахматном турнире в Лондоне (1851). В ходе этой партии Адольф Андерсен (1818–

1879) пожертвовал своему сопернику Лионелю Кизерицкому (1806–1853) почти все фигуры и затем, на двадцать третьем ходу, объявил ему мат. Со времени своей триумфальной победы Андерсен почитался величайшим шахматным игроком и вплоть до 1868 г. носил звание «короля шахмат». Кизерицкий же через два года после «бессмертной партии» угодил в сумасшедший дом, где и умер.

41

...мотив матового («будто подернутого морозом») оконного стекла – в 11-й главе, описывая свежеприобретенную квартиру Лужиных, автор сообщает, что «окно в ванной комнате, снизу голубовато-искристое, будто подернутое морозом, оказалось надтреснутым в своей верхней прозрачной части, и пришлось вставить новое стекло».

42

...как трогательно мой пасмурный гроссмейстер вспоминает... – описанные ниже сцены отсутствуют в набоковском романе.

43

Впервые – New York Review of Books. 1964. April 30, pp.14–16, под заглавием «Pounding the Clavicorn». Включив рецензию в «Твердые суждения» (SO, pp.231–240), Набоков дополнил ее небольшим послесловием, в котором позволил себе еще раз боднуть Уолтера Арндта: «...Позднее (в 1965 году?) вышло «Второе, пересмотренное и исправленное, издание» «перевода» Арндта, но, вопреки утверждению (с. v), что «внесены некоторые исправления в соответствии с замечаниями Владимира Набокова, сделанными им в разное время», эта «пересмотренная» версия остается столь же чудовищной, как предыдущая». [52]

Автор перевода, должного в скором времени выйти в свет – к моменту выхода арндтовского «Онегина» Набоков завершал отделку перевода пушкинского романа в стихах (к работе над комментированным изданием «Евгения Онегина» Набоков приступил в 1950 г., хотя уже в 1945 г. перевел три первых строфы «Онегина»). Опубликовав разгромную рецензию на перевод Уолтера Арндта накануне выхода собственной версии «Евгения Онегина», Набоков нарушил неписанные традиции англоязычного литературного мира и (волью или неволью) спровоцировал страстную и злую дискуссию относительно своего «дотошного подстрочника» пушкинского шедевра. Раздраженные выпадами против Арндта англо-американские зоилы посчитали себя свободными от всяких деликатностей и политесов по отношению к нарушителю благопристойных традиций. «Имея в виду резкие наскоки Набокова на предыдущих переводчиков «Онегина», можем мимоходом заметить, что ему самому вряд ли стоит ожидать чрезмерной сдержанности от враждебно настроенной критики», – зловеще предрек Роберт Конквест, как и многие рецензенты, без особых церемоний обрушивший на Набокова шквал язвительных замечаний» (Nabokov's «Eugene Onegin» // Poetry. 1965. Vol.106. June, pp.263–268; русский перевод см.: Классик без ретуши. С.385–387).

Впервые – Encounter. 1966. Vol.26. № 2 (February), pp.80–89, под заглавием «Nabokov's Reply» («Ответ Набокова»). Включив статью в «Твердые суждения» (SO, pp.241–267), Набоков поменял ее заглавие (возможно, приближая к названию пушкинской статьи «Опровержение на критики»).

Бёрджесс Энтони (1917–1993) – английский писатель, музыкальный и литературный критик, неоднократно – и почти всегда благожелательно – откликавшийся на произведения В. Набокова, в том числе и на комментированный перевод «Евгения Онегина» (Pushkin & Kinbote // Encounter. 1965. Vol.24. № 5 (May), pp.74–78; русский перевод см.: Классик без ретуши. С.392–396). Бёрджесс был едва ли не единственным

английским прозаиком второй половины XX века, заслужившим похвалы от Набокова в одном из его интервью. См.: Vladimir Nabokov: Eches au réel, par Pierre Dommerges // Le Monde. 1967. Novembre 22 (Des Livres: Suppl. № 7110), p.IV.

47

Дэниелс Гай (1919–1989) – поэт, писатель, переводчик с французского и русского (в частности, переводил произведения Маяковского, Лескова, Лермонтова и др.). В письме Роману Гринбергу, обсуждая враждебную рецензию Дэниелса на набоковский перевод (Daniels G. Pushkin and Lepidopterist // New Republic. 1965. Vol.152. April 13, p.19), В.Е. Набокова объясняла ее появление тем, что «он [Дэниэлс] совершенный прохвост и неуч, а на Володю il en veut[53] за то, что не поддержал Daniels'вской кандидатуры на Гуггенхейма и раскритиковал его переводы из Крылова (подправленные отсебятиной)» (Диаспора. С.542).

48

Фридберг Морис (р. 1929) – американский славист (родом из Польши), автор нескольких книг о советской литературе. В своей рецензии Фридберг утверждал, что набоковский перевод «Евгения Онегина» «нельзя считать удачным»: «Его [Набокова] перевод – проза с наличием ритма, но без какой бы то ни было рифмы, не говоря уже об онегинской строфе. В результате читатель узнает точно, что сказала Ольга Ленскому, что написала Татьяна Евгению, но отнюдь не как. Таким переводом не убедишь английского читателя в художественных достоинствах поэмы. Такой перевод, бесспорно, представляет собою некоторую научную ценность, но это скорее материал для будущего перевода «Евгения Онегина», а не законченный перевод. Набоковский перевод интересен, но он не увлекает и не захватывает читателя. А ведь это и составляет прелесть «Евгения Онегина». Ведь само по себе содержание произведения не так уж важно. Не оно владеет вниманием читателя» (Цит. по: Классик без ретуши. С.380–381).

Ознакомившись с задиристой статьей Набокова, М. Фридберг написал возмущенное письмо в редакцию «Нового журнала»: «Многоуважаемый г-н редактор, не откажите в любезности поместить в «Новом журнале» следующие строки. В февральском номере лондонского журнала «Энкаунтер» В. Набоков обвиняет меня в том, что в своей рецензии о его переводе «Евгения Онегина» (кн.77 НЖ) я упрекаю его будто бы в

«неупоминании» им советских пушкинистов. Это неправда. Я писал совсем о другом: о том, что у г. Набокова почему-то «небрежно высокомерное отношение к советским пушкиноведам». И это верно. Дальше г. Набоков упрекает меня в том, что я, мол, несправедливо приписываю ему мнение, что его перевод (в отличие от комментариев, которые я считаю серьезным вкладом в пушкиноведение) предназначен для студентов, а не для ученых. Но ведь в предисловии к своему переводу и, кстати, в статье в журнале «Энкаунтер», сам г. Набоков правильно называет свой перевод английским словом – *crib* – «шпаргалка». Думаю, что г. Набокову, в прошлом профессору, известно, что шпаргалками пользуются студенты, а не ученые. Но дальше – хуже. В моей рецензии есть такая фраза: «Что ж, и шпаргалка, как известно, для любого студента – дело полезное, хоть и нелегальное». В. Набоков умышленно искажает эту фразу, взяв ее часть так: «как известно для любого студента» – и подносит это английскому читателю как образец моей «исключительно забавной неправильной русской речи». Прием очень странный. И наконец, дав мое имя в нелепой латинской транскрипции, г. Набоков тут же выражает восторг своему «остроумию». К сожалению, такие приемы «полемики» я встречаю не впервые. К ним прибегали партийные рецензенты моих работ в советских журналах. Но, признаюсь, я не ожидал этого от В. Набокова» (Приемы В. Набокова // Новый журнал. 1966. № 83.С.304).

49

гордость и предубеждение – громя оппонентов, Набоков мимоходом обыгрывает название одного из романов Джейн Остен.

50

...избавил меня от сентиментальной влюбленности в Фицджералда – подкрепляя тезис о несовершенстве художественных переводов, Бёрджесс атаковал Эдуарда Фицджералда (1809–1883), английского поэта и переводчика, прославившегося благодаря переводам поэзии Омара Хайама: «Стоит только подумать о том, как Фицджералд исказил Хайама, я выхожу из себя – мудрого метафизика он превратил в постдарвинистского романтического стоика. «Проснись! Ибо утро в чаше ночи...» Возглас же Хайама – это рассветный петушиный вопль муэдзина: «*Ishrabu!*» (Пей!) – страшное богохульство – и *but*, или купол мечети, усилием космической мышцы переворачивается и становится *jam*, или чашей, в которую льется вино солнца» (Классик без ретуши. С.394).

В 1928 г., рецензируя русские переводы Омара Хайама И.И. Тхоржевского, Набоков (тогда еще не так рьяно исповедовавший принципы буквализма) писал о Фицджералде в панегирическом духе: «В 1859 году гениальный английский поэт Фиц-Джеральд издал сборник стихов, назвав их переводами из Омара-Хайама. Несомненно, что Фиц-Джеральд в персидскую рукопись заглядывал – однако его книгу никак нельзя рассматривать как перевод. Несмотря на обилие «восточных» образов, эти чудесные стихи проникнуты духом английской поэзии, их мог написать только англичанин» (Руть. 1928. 30 мая).

51

... безответственная статья – в статье «Странная история с Пушкиным и Набоковым» давний друг Набокова выступил с вьедливой критикой его перевода и комментария (см.: Классик без ретуши. С.387–392). Статья Уилсона еще больше разожгла критические страсти вокруг набоковского перевода и в то же время ознаменовала конец длительной дружбы «дорогого Банни» с «дорогим Володей» (так в лучшие годы они приветствовал и друг друга в письмах). На страницах-ведущих англоязычных изданий («Нью-Йорк ревью оф букс», «Энкаунтер», «Нью стейтсмен») между бывшими друзьями вспыхнула самая настоящая литературная война, в ходе которой противники обменивались увесистыми обвинениями в полной некомпетентности и булавочными уколами мелочных придирок и поправок. По сути, «Ответ моим критикам» прежде всего явился ответом Эдмунду Уилсону, чья статья, если уж быть объективным, вовсе не была «самой большой» и «самой вьедливой» – в этом плане «дорогого Банни» перещеголял профессор гарвардского университета Александр Павлович Гершенкрон, написавший вдумчивую, хотя и не менее критическую рецензию, выразительно озаглавленную «Рукотворный памятник» (Gershenkron A. A Manufactured Monument // Modern Philology. 1966. May, pp.336–347; русский перевод см.: Классик без ретуши. С.396–416). Вероятней всего, резкость тона набоковской статьи вызвана чувством обиды на бывшего покровителя и союзника, превратившегося в «завистливую задницу» (Boyd 1991, p.496)

52

...это мое последнее слово – в пылу яростных «журнальных сшибок» Набоков не сдержал обещания и еще несколько раз выступал в печати по поводу «l'affaire Onegin», защищая перевод и комментарий от нападок оппонентов (см., например, его «Письма редактору»: Nabokov's Onegin // Encounter. 1966. May, pp.91–92; Pushkin's English // New

Statesmen. 1968. January 19).

53

Впервые – Evergreen Review. 1967. Vol. 11. 45 (February), под заглавием «Lolita and Mr. Girodias».

По всей вероятности, писатель был уязвлен двумя печатными выступлениями Мориса Жиродиа, выставившего автора «Лолиты» в довольно неприглядном свете. Статья, в которой Набоков сводил счеты со своим изворотливым парижским издателем, была написана 15 февраля 1966 г., когда еще не отгремели критические баталии вокруг набоковского «Онегина». Поскольку конфликт между Жиродиа и Набоковым во многом был обусловлен их запутанными финансово-договорными отношениями, с публикацией желчного набоковского памфлета в англоязычной прессе возникли сложности. После того, как статью отказались печатать в газете «Нью-Йорк ревью оф букс», Набоков предложил ее в лондонский журнал «Энкаунтер». Переговоры с редакцией продолжались в течение весны 1966 г. Специально проконсультировавшись со своими адвокатами, Набоков уверял редактора журнала в том, что публикация статьи «не будет иметь никаких юридических последствий» (SL, pp.388–389), однако в конечном счете ему отказали. С третьим печатным изданием, куда обратился Набоков, ему повезло – год спустя после написания «"Лолита" и г-н Жиродиа» появилась на страницах журнала «Эвергрин ревью».

54

Впервые – New York Review of Books. 1969. December 4, pp.280–283.

Набоков неоднократно возмущался вольными переложениями стихотворений О. Мандельштама, выполненными американским поэтом Робертом Лоуэллом (см. комментарий к с.290). Антилоуэлловская статья была написана 20 сентября 1969 г.; позже она вошла в «Твердые суждения» (SO, pp.280–283), где ее завершала фраза: «Искренне надеюсь, что это эссе сможет прийти до вдовы поэта в Советской России».

55

Впервые – Triquarterly. 1970. № 17, под заглавием «Anniversary Notes»; перепечатано в «Твердых суждениях» (SO, pp.284–303).

Специальный выпуск журнала «Трикуотерли», подготовленный к семидесятилетнему юбилею писателя стараниями Альфреда Аппеля и Чарльза Ньюмана, включал литературоведческие исследования, эссе, мемуарные очерки, поздравительные заметки, посвящения, величальные стихотворения и пародии. В феврале 1970 г. Набоков ознакомился с материалами сборника. После того как Альфред Аппель деликатно намекнул, что не отказался бы от небольшого ответного слова авторам, главный герой «фестшрифта» на две недели засел за сочинение «Юбилейных заметок», в которых, что называется, раздал всем сестрам по серьгам.

56

«Толкование "Ады"» – расширенный вариант хвалебной рецензии Альфреда Аппеля, опубликованной за день до официального выхода из печати романа «Ада, или Эротиада» (New York Times Book Review.1969. May 4, pp.1, 34,36, 37).

57

...в начальном абзаце – набоковская «семейная хроника» открывалась фразой, пародийно переиначивающей зачин «Анны Карениной»: «"Все счастливые семьи счастливы в общем–то по–разному, все несчастливые в общем–то похожи друг на друга", – утверждает один великий русский писатель, начиная свой знаменитый роман («Anna Arkadievitsh Kagenina», как это выглядит по–английски в исполнении Р.Дж. Стоунлоуэра, Mount Tabor Ltd., 1880). Данное высказывание если и имеет, то весьма незначительное отношение к истории, которую нам предстоит рассказать, к той семейной хронике, первая часть которой, возможно, напомним еще одно произведение Толстого «Детство и отрочество» («Childhood and Fatherland», Pontius Press, 1858)» (Ада. С.21).

Издаваясь над «претенциозными и невежественными переводчиками», в первом абзаце своей «семейной хроники» писатель вырастил гибрид из фамилий уже не раз упоминавшегося поэта Роберта Лоуэлла и критика

Джорджа Стайнера, автора неприемлемой для буквалиста–Набокова статьи по теории перевода «Извращать или преобразовать. О современном стихотворном переводе» (1966). Обратим также внимание на то, что в мифическом переводе издательства с библейским названием «Понтий» «Детство и отрочество» превратилось в «Детство и отечество».

58

Карлинский Саймон (Семен Аркадьевич; р.1924) – американский критик литературы, лингвист русского происхождения, профессор Калифорнийского университета в Беркли, автор ряда рецензий и исследований, посвященных набоковскому творчеству.

59

...ляп в «Черепаховом супе» – а точнее, во второй строчке песенки Черепахи: «Сказочный суп – ты зелен и прян. /Тобой наполнен горячий лохан!» Скорее всего, «ляп» был допущен молодым переводчиком умышленно, ради рифмы «прян – лохан» (мужское окончание прилагательного «горячий» не позволяет говорить о случайной «орфографической ошибке»).

60

...не видел других русских переводов этой книги – до Набокова, вольно переложившего «Алису в стране чудес» (Л. Карроль. Аня в стране чудес/Перевод с английского В. Сирина. Берлин: Гамаюн, 1923) сказку Кэрролла неоднократно переводили на русский язык: «Соня в царстве Дива» (анонимное переложение 1879 г.), переводы М.Д. Грантстрема (1908), Поликсены Соловьевой (1909), А.Н.Рожественской (1912). Некоторые сирийские приемы русификации пародийных кэрролловских стихотворений, действительно, имеют много общего с переводами предшественников – той же Поликсены Соловьевой, которую упомянул в своей статье Саймон Карлинский.

61

Олтер Роберт (р.1935) – американский критик и литературовед, профессор Принстонского университета; его перу принадлежит несколько рецензий и эссе, посвященных набоковскому творчеству.

62

Хайман Эдгар Стенли (1919–1970) – американский критик литературы.

63

Рэнсом Джон Кроу (1888–1974) – американский поэт, публицист, критик, теоретик литературы, лидер американской «Новой критики» – литературоведческого направления формалистского толка, чьи основные принципы были чрезвычайно близки Владимиру Набокову.

64

Стюарт Дэбни – американский литературовед; позже в расширенном виде статья вошла в его монографию, посвященную творчеству Набокова: Nabokov. The Dimensions of Parody. Baton Rouge & London: Louisiana University Press, 1978.

65

...транспонированный собрат по перу – речь идет о Борхесе, который фигурирует в романе в комично анаграммированном обличье как «Осберх, создатель претенциозных сказок и мистико–аллегорических анекдотов, перевозносимый верткими диссертантами» (Ада. С.327). В первой части «семейной хроники» (гл.13) «в преобразованной форме» упоминается «Лолита»: «Ради будущего пикника по случаю ее двенадцатилетия (...) Аде было разрешено надеть ее «лолиту», черную юбку (названную по имени андалузской цыганочки из романа Осберха» (Ада. С.87).

66

марксист, рецензент «Памяти, говори», классифицировавший моего отца как «плутократа» и «дельца» – имеется в виду английский критик и журналист русского происхождения Александр Верт (1901–1969), написавший язвительную рецензию на третий извод набоковской автобиографии «Память, говори». Правда, об отце писателя, В.Д. Набокове, критик писал вполне уважительно – «выдающийся общественная фигура – либерал в самом что ни на есть западном смысле слова»; уничижительные эпитеты «сноб» и «плутократ» были адресованы Владимиру Набокову–младшему (см.: Классик без ретуши. С.442).

67

...не было у меня «смокинга...» – по вполне понятным причинам, благополучный писатель Набоков не любил вспоминать о том бедственном положении, в котором он оказался в конце тридцатых годов, что и предопределило отрицательное отношение к статье Нины Берберовой «Набоков в тридцатых», извлеченной из ее беллетризованных мемуаров «Курсив мой». Упоминание о рахманиновском смокинге, безусловно, уязвило самолюбие Набокова, приветствовавшего отрицательную рецензию, которую написал на «Курсив...» его давний знакомый Глеб Струве: «Ваша статья о Берберовой справедлива. Между прочим, я опровергаю точность ее дамской памяти (идиотский анекдот, например, о моем «рахманиновском смокинге»)» (цит. по: Звезда. 1999. № 4.С.37).

68

«гасит свой ненужный огонек» – Гамлет. I. 5 (пер. М.Лозинского).

69

Пиотровский – Корвин-Пиотровский Владимир Львович (1891–1966) – поэт, участник нескольких литературных объединений русского Берлина, в которых состоял и Владимир Набоков.

70

палиндром – в юбилейном сборнике было воспроизведено стихотворение Набокова «Казак», которое было составлено из палиндромов, написанных им в двадцатых годах:

Я ел мясо лося, млея.

Рвал Эол алоэ, лавр.

Те ему: «Шш – Ишь, умеет

Рвать!» Он им: «Я – Минотавр».

71

Вейл Ирвин (р. 1928) – американский славист, автор литературоведческих работ о творчестве Горького, Льва Толстого и др.

72

Бишоп Моррис (1893–1973) – американский литературовед, профессор романской литературы в Корнеллском университете. В 1947 г. возглавляя университетскую комиссию по найму профессора русской литературы, сыграл решающую роль в предоставлении Набокову преподавательской ставки в Корнелле. Начиная с 1947 г. Набокова и Бишоп связывала тесная дружба. В юбилейном сборнике Бишоп поместил мемуарный очерк «Набоков в Корнеллском университете» (его перевод см.: Звезда. 1999. № 4. С.152–155).

73

Вецстеон Росс (Курт) (1932–1998) – американский журналист, сотрудник, а затем и главный редактор либеральной газеты «Виллидж войс»; учился в Гарварде и Корнелле, где посещал лекции Набокова. Перевод мемуарного очерка бывшего набоковского ученика см.: Набоковский вестник. № 5. 2000. С.148–153.

74

Мойнахан Джулиан (р.1925) – американский писатель, критик и литературовед, автор книг о творчестве Чарльза Диккенса, Д.Г. Лоуренса, Томаса Гарди и Владимира Набокова (Vladimir Nabokov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971).

75

Страховский Леонид Иванович (псевдоним Чацкий; 1898–1963) – поэт. В конце 1922 г. он был одним из соучредителей берлинского «Братства Круглого Стола» (по свидетельству Г. Струве, именно он придумал название этого литературного кружка), в котором участвовал и Набоков, а позднее они оба были членами кружка Ю.И. Айхенвальда (1925–1933) (См.: Струве Г. Из моих воспоминаний об одном русском литературном кружке в Берлине // Три юбилея Андрея Седых. Нью-Йорк,

1980. С. 191–193). С началом Второй мировой войны Страховский перебрался в США и, подобно Набокову, устроился преподавателем русской литературы, причем не в малопrestижном Уэлслийском колледже, а в Гарварде. Набоков был невысокого мнения о преподавательских талантах Страховского и дал ему язвительную характеристику в письме Роману Гринбергу (25 декабря 1943): «Меня очень подмывает написать о преподавании могучего–свободного в здешних университетах. В Гарварде учительствует человек по фамилии Cross, знающий только середину русских слов и совершенно игнорирующий приставки и окончания. Из двух его сподручных один все сводит на Польшу, а другой, Леонид Страховский (в двадцатых годах, в Берлине, писавший стихи под акмеистов и подписывавшийся «Леонид Чацкий»), занимает студентов собственными поэмами, которые он их заставляет учить наизусть и все рассказывает о большом своем друге и сподвижнике Гумилеве (которого он вряд ли когда–либо видел), так что Гумилев стал в некотором роде посмешищем у студентов» (Дiasпора. С.482).

76

Проффер Эллендея – американский славист, жена Карла Проффера (см. ниже).

77

«Жалкий удел»... – юбиляр цитирует окончание скуловоротной статьи, которой его одарила «Литературная газета»: «...Ловец слов, он находил и терял читателей и все–таки остался одинок. Такова участь писателя, лишённого корней, отвернувшегося от великих традиций родной литературы. Всю жизнь быть, в сущности, перекати–полем, прислуживать, давать антисоветские интервью белогвардейским газетам, приспособливаться к чужим нравам и вкусам и еще пытаться сохранить независимый, барственный вид. Жалкий удел!» (Чернышев А., Пронин В. Владимир Набоков, во–вторых и во–первых // Литературная газета. 1970. 4 марта. С.13).

78

Элкин Стэнли (1930–1995) – американский писатель.

79

Проффер Карл (1938–1984) – американский славист, один из основателей издательства «Ардис», специализировавшегося на выпуске русской литературы (именно в этом издательстве были републикованы довоенные романы Набокова, а позже вышло первое собрание его сочинений). Среди главных литературоведческих работ Проффера – детальное исследование самого известного набоковского романа: «Ключи к "Лолите"» (Keys to Lolita. Bloomington: Indiana Press, 1968).

80

Стайнберг Сол (наст. имя и фам. Соломон Якобсон; 1914–1999) – американский карикатурист и иллюстратор румынского происхождения; мировую известность приобрел как художник журнала «Нью-Йоркер».

81

Адамс Роберт Мартин (р.1915) – американский литературовед и критик; преподавал в различных университетах США, с 1950 по 1968 гг. – в Корнеллском университете (мемуарные фрагменты о Набокове в Корнелле содержатся в рецензии Адамса на первый том набоковских лекций (Nabokov's Show // New Review of Books. 1980. December 18, p.16)). В качестве критика несколько раз писал о произведениях В. Набокова, причем – без особого восторга. См. его рецензии на "Бледный огонь» (Hudson Review. 1962. Vol. 15 (Autumn), p.423) и «Аду» (Passion Among the Polyglots // Hudson review. 1969. Vol.22. № 4 (Winter), pp. 717–724).

...эта дама упоминается в «Аде» – популярная в первой половине XX в. французская писательница Сидони Габриэль Колетт (1873–1954) упоминается автором «Ады» в несколько ироничном контексте (ч.5, гл.5). Набоков был невысокого мнения о творчестве Колетт и в письме Эдмунду Уилсону аттестовал ее книги как «развлекательную литературу второго сорта, не стоящей того, чтобы о ней говорить» (NWL, p.270).

Голд Герберт (р. 1924) – американский писатель; после того, как в 1959 г. Набоков оставил преподавание, Голд занял его место в Корнеллском университете.

...с удовольствием вспоминаю переписку с озадаченным редактором «Сатэдей ивнинг пост» – взяв в сентябре 1966 интервью у Набокова, Герберт Голд рачительно использовал некоторые фрагменты в собственном эссе о Владимире Набокове (The Artist in Pursuit of Butterflies // Saturday Evening Post. 1967. Vol.240. № 3 (February 11), pp.81–85). Отследив публикацию и найдя в ней ошибки, Набоков оперативно откликнулся письмом в редакцию журнала (Saturday Evening Post. 1967. Vol.240 № 6 (March 25), p.6).

Хоуард Ричард (р. 1929) – американский поэт, критик, переводчик (главным образом с французского); в юбилейном сборнике было напечатано его стихотворение «Waiting for Ada» («В ожидании Ады»).

...не вижу никаких оснований для столь резкого и презрительного отзыва о маленьком издательстве – в своей поздравительной заметке Джон Апдайк, говоря об американских изданиях набоковских книг, презрительно отозвался о «жалких творениях переплетной мастерской, которая, кажется, называлась "Федра"» (цит. по: Классик без ретуши. С.578). Включив поздравительную заметку в литературно-критический сборник «Отрывки» (Picked-Up Pieces, 1976), Джон Апдайк снабдил ее примечанием, в котором позволил себе не согласиться с миролюбиво настроенным мэтром: «Я видел три из этих книжек, переплетены они отвратительно, обложка напоминает дешевые школьные учебники, а в имени автора вместо точки над «i» стоит кружок, как у Уолта Диснея. Все, конечно, сойдет, если текст в порядке. Но я желаю для него и для его книг только самого лучшего, включая оболочку» (цит. по: Классик без ретуши. С.578).

Дилард Ричард Генри (р.1937) – американский поэт, прозаик и критик.

Калишер Гортензия (р. 1911) – американская писательница, ко времени выхода юбилейного сборника преподавала в Колумбийском университете.

Людвиг Джек (р. 1922) – канадский прозаик и литературовед; перевод его статьи «Обычное тоже существует», вошедшей в «фестшрифт», см.: Классик без ретуши. С.580–582.

90

Гиппиус Владимир Васильевич (1876–1941) – поэт, критик, литературовед, педагог; с 1906 г. – штатный преподаватель Тенишевского училища, по словам С.А. Венгерова, «один из самых выдающихся петербургских преподавателей русской словесности, один из тех незабываемых учениками учителей, которых можно назвать Грановскими средних школ» (Русская литература XX века (1890–1910). Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1–3. М., 1914–1918. Т.3. С.270–271; как «один из столпов училища» Гиппиус упоминается Набоковым в 11 главе «Других берегов».

91

...как много прекрасных людей стоит у моей колыбели – в поздравительном послании «г–ну Н.» Джон Барт, демонстрируя тяжеловесную профессорскую эрудицию, старательно перечислил два десятка знаменитостей, родившихся 23 апреля, среди них: Шекспир, Сергей Прокофьев, Джеймс Донливи и др.

92

Планк Макс (1858–1947) – немецкий физик, один из основоположников квантовой теории.

93

Строки 31–32 – в юбилейном сборнике было опубликовано (по–русски и по–английски) шуточное стихотворение Кларенса Брауна «Эпистола апостола», где, «среди прочего изюма», содержались колкие намеки на

Филипа Рота, автора романа «Болезнь Портного», соперничавшего с «Адой» в американских списках бестселлеров за 1969 год (см. Классик без ретуши. С.625–626). Упомянутые юбиляром строчки выделены мною полужирным шрифтом:

**Вернитесь к нам, в наш Sodom East,**

**Где блудный сын семейства рот –**

**Горизонтальный мемуарист,**

**Фрейдист и умственный банкрот –**

**Соперничает с милой «Адой».**

**Ему бы лучше ни гугу!**

**Уж лучше дантовского ада**

**Ему гореть в седьмом кругу!...**

94

Ньюман Чарльз (р.1938) – американский критик и литературовед, основатель и с 1964 по 1975 гг. редактор журнала «Трикуотерли»; составитель (вместе с Альфредом Аппелем) юбилейного набоковского сборника.

95

Вагонер Дэвид (р.1926) – американский поэт и прозаик.

96

Стерн Ричард (р.1915) – американский писатель.

Филд Эндрю – пионер англоязычного набоковедения, одно время – пылкий почитатель, официальный биограф и «добрый друг» писателя; автор трех биографических сочинений о Владимире Набокове, изобилующих анекдотическими ошибками (так, Февральская революция, по Филду, случилась в 1916 г., а Владимир Дмитриевич Набоков был незаконнорожденным отпрыском царской семьи и т. п.), но содержащих ценный фактический материал: фрагменты записей бесед с Набоковым, сведения набоковских современников и проч. Первая из филдовских книг (Field A. Nabokov: His Life in Art. Boston: Little Brown, 1967), посвященная главным образом набоковскому творчеству и писавшаяся под неусыпным присмотром со стороны Набокова, вызвала у филдовского героя благожелательную реакцию. В процессе работы над вторым сочинением, на сей раз посвященным личности и житейской биографии писателя, между Филдом и его подопечным возник конфликт, вызванный тем, что строптивый биограф взбунтовался против тотального контроля со стороны Набокова. После ожесточенной переписки Филд был предан анафеме; его вторая и третья книги (Nabokov: His Life in Part. New York: Viking, 1977; VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York: Crown, 1986) содержат множество критических замечаний и выпадов в адрес Набокова. Встретив дружный отпор со стороны правоверных американских набоковианцев, Филд опубликовал ряд хлестких статей в англоязычной прессе, направленных против набоковского культа и его академических жрецов (Nabokov [Letter to Editor] // Times Literary Supplement. 1978. January 27; Real Life of an Author [Letter to editor] // Observer. 1987. May 3); плюс ко всему английское издание третьей книги было снабжено предисловием, выразительно озаглавленным «The Nabokov Mafia» («Набоковская мафия»).

Шоу Ирвин (1913–1984) – американский писатель.

Ногеборн Джей (р. 1938) – американский писатель; порадовал юбиляра стихотворением «In the Chinese boxes».

100

Кейзин Альфред (1915–1998) – американский критик, неоднократно обращавшийся к творчеству Набокова; перевод его поздравительной заметки см.: Классик без ретуши. С.582–583.

101

Впервые – New York Review of Books. 1971, October 7. По иронии судьбы, одна из первых монографий, посвященных набоковскому творчеству (Row W.W. Nabokov's Deceptive World. N.Y.: University Press, 1971), на треть состояла из дотошных изысканий вульгарно-фрейдистского толка, чего Набоков, разумеется, не мог оставить без ответа.

102

«Моби Дик, или Белый Кит» (1851) – роман-притча американского писателя Германа Мелвилла (1819–1891), в котором с энциклопедической обстоятельностью и полнотой дается исчерпывающая (на тот период времени) информация о китах.

103

Фанни Прайс – героиня романа «Мэнсфилд-парк» английской писательницы Джейн Остен (1775–1817). Этот роман подробно разбирался Набоковым в

курсе лекций «Шедевры мировой литературы».

104

Впервые – Saturday Review of Arts. 1973. Vol.1. № 1, pp. 30, 32, под заглавием «On Inspiration» («О вдохновении»).

105

Море грохочет, отступает... – в существенно переделанном виде этот пассаж вошел в третью главу второй части «Ады».

106

«Я поражен был разницей...» – Набоков цитирует начало четвертой песни шейдовой поэмы.

107

Триллинг Лайонел (1905–1975) – американский культуролог, прозаик и критик, среди прочих работ – автор статьи о «Лолите» (см.: Классик без ретуши. С.280–291).

108

Тёрбер Джеймс (1894–1961) – американский писатель–юморист и карикатурист.

109

Чивер Джон (1912–1982) – американский прозаик.

110

Шварц Делмор(1913–1966) – американский писатель и критик; благодаря его рекомендации Джеймс Лафлин решился издать роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (Boyd 1991. P.33).