

Набоков о Набокове
и прочем

издательство
независимая
газета

ИНТЕРВЬЮ
РЕЦЕНЗИИ
ЭССЕ

Boston Public Library
Boston, MA 02116

НАБОКОВ О НАБОКОВЕ

И ПРОЧЕМ


Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/nabokovonabokove00nabo

Набоков *о Набокове*

И ПРОЧЕМ

ИНТЕРВЬЮ
РЕЦЕНЗИИ
ЭССЕ

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ
НИКОЛАЙ
МЕЛЬНИКОВ



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
НЕЗАВИСИМАЯ
ГАЗЕТА

NABOKOV VLADIMIR
NABOKOV O NABOKOVE
(RUSSIAN)

ББК 84(2Рос=Рус)6+83.3(2Рос=Рус)6-8 Набоков В.В.
Н14

Редактор-составитель Николай Мельников
Дизайн Кирилла Ильющенко

В книге использованы шаржи Дэвида Левина, Ричарда Уилсона, Мориса Анри, Кабу, Джеффа Эдмундса.

Н14 Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. — М.: Издательство Независимая Газета, 2002. — 704 с., ил. — (Серия «Эссеистика»).

ISBN 5-86712-134-8

Книга предлагает вниманию российских читателей сравнительно мало изученную часть творческого наследия Владимира Набокова — интервью, статьи, посвященные проблемам перевода, рецензии, эссе, полемические заметки 1940-х — 1970-х годов. Сборник смело можно назвать уникальным: подавляющее большинство материалов на русском языке публикуется впервые; некоторые из них, взятые из американской и европейской периодики, никогда не переиздавались ни на одном языке мира. С максимальной полнотой представляя эстетическое кредо, литературные пристрастия и антипатии, а также мировоззренческие принципы знаменитого писателя, книга вызовет интерес как у исследователей и почитателей набоковского творчества, так и у самого широкого круга любителей интеллектуальной прозы.

Издание снабжено подробными комментариями и содержит редкие фотографии и рисунки — своего рода визуальную летопись жизненного пути самого загадочного и «непрозрачного» классика мировой литературы.

ББК 84(2Рос=Рус)6+83.3(2Рос=Рус)6-8 Набоков В.В.

ISBN 5-86712-134-8

© Издательство Независимая Газета, 2002
© Н.Г. Мельников, сост., предисл., коммент., 2002

Содержание

7 Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости. *Предисловие Н. Мельникова*

I / ИНТЕРВЬЮ

51 *ноябрь 1932 / Интервью Андрею Седых [Я. М. Цвибаку]*
55 *июнь 1940 / Интервью Николаю Аллу [Н. Н. Дворжицкому]*
61 *май 1958 / Интервью Наталье Шаховской для радиостанции «Голос Америки»*
69 *октябрь 1959 / Интервью Алену Роб-Грийе и журналу «Ар»*
77 *октябрь 1959 / Интервью Анн Герен*
89 *октябрь 1959 / Интервью Жану Дювиньо*
95 *январь 1961 / Из интервью Анн Герен*
103 *май 1962 / Интервью Филлис Мерас*
109 *июнь 1962 / Интервью перед премьерой кинофильма «Лолита»*
117 *июль 1962 / Интервью Питеру Дювалю-Смиту*
129 *март 1963 / Интервью Олвину Тоффлеру*
159 *август 1964 / Интервью Джейн Хоуард*
165 *сентябрь 1965 / Телеинтервью Роберту Хьюзу*
177 *сентябрь 1966 / Интервью Альфреду Аппелю*
211 *сентябрь 1966 / Интервью Герберту Голду и Джорджу Плимптону*
229 *февраль 1968 / Интервью Мартину Эсслину*
237 *сентябрь 1968 / Интервью Николасу Гарнхэму*
243 *март 1969 / Интервью Марте Даффи и Р. З. Шеппарду*
257 *апрель 1969 / Интервью Олдену Уитмену*
263 *июнь 1969 / Интервью Филипу Оуксу*
271 *июнь 1969 / Интервью Алин Толми*
279 *сентябрь 1969 / Интервью Джеймсу Моссмену*
293 *август 1970 / Интервью Альфреду Аппелю*
313 *апрель 1971 / Интервью Олдену Уитмену*
319 *июнь 1971 / Интервью Израэлю Шинкеру*

321 *сентябрь 1971/ Интервью Полю Суфрэну*
325 *октябрь 1971/ Телеинтервью Курту Хоффману*
335 *февраль 1972/ Интервью Симоне Морини*
345 *октябрь 1972/ Интервью «покладистому анониму»*
349 *ноябрь 1972/ Интервью Клоду Жанно*
357 *⟨1973?⟩/ Интервью анониму*
361 *март 1973/ Интервью Мати Лаансу*
371 *1973/ Интервью Роберто Кантини*
377 *август 1974/ Интервью Джорджу Фейферу*
385 *сентябрь 1974/ Интервью Джералду Кларку*
391 *май 1975/ Телеинтервью Бернару Пиво*
415 *февраль 1977/ Интервью Роберту Робинсону*

II/ЭССЕ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

425 *Дягилев и ученик*
428 *Профессор Вудбридж постулирует реальность мира в «Эссе о природе»*
432 *Г-н Мэйсфилд и Клио*
435 *Шекспир г-на Уильямса*
438 *Эссе Беллока — пресновато, но приятно*
441 *Трагедия трагедии*
465 *Искусство литературы и здравый смысл*
481 *Постные щи и паюсная икра*
487 *Первая проба Сартра*
493 *От третьего лица*
513 *Предисловие к роману «Защита Лужина»*
519 *Бренча на клавикордах*
531 *Ответ моим критикам*
567 *«Лолита» и г-н Жиродиа*
581 *По поводу адаптации*
587 *Юбилейные заметки*
610 *Символы Роу*
615 *Вдохновение*

625 *Комментарии*
693 *Именной указатель*

Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости

Как? Великий человек? — Я все еще вижу только актера собственного идеала.
Фридрих Ницше

Человек менее всего оказывается самим собой, говоря о собственной персоне. Позвольте ему надеть маску, и вы услышите от него истину.
Оскар Уайльд

Я замечаю, что во всех искусствах, и особенно в искусстве писательском, стремление доставить некое удовольствие нечувствительно уступает стремлению внушить публике желаемый образ автора.
Поль Валери

Лет тридцать назад, когда на английском один за другим публиковались русские романы и рассказы Владимира Набокова, американские критики сравнивали реинкарнированные набоковские творения с изящными мелодиями из мюнхгаузеновской сказки, которые — к удивлению правдивейшего барона и его спутников, пригревшихся у камина, — внезапно полились из почтового рожка. Начиная с баснословных «перестроечных» времен нечто похожее наблюдают и российские читатели. Подобно оттаявшим мюнхгаузеновским мелодиям, сначала зазвучали русскоязычные творения Мастера. Вскоре к их красочному многоголосию присоединился чистый напев «Лолиты», «бедной американской девочки», прославившей писателя на весь мир, но в нашей «чопорной отчизне» долгие годы влачившей жалкое подпольное существование — «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та…»

Чуть позже — в интерпретации самоотверженных энтузиастов-переводчиков — заиграли и другие англоязычные произведения Набокова. К настоящему времени практически все они обрели второе рождение и, «оттаяв», исполняют свои партии уже на русском языке: одни звонко и отчетливо, другие глуше и бесцветнее, а кое-кто и вовсе фальшиво, греша корявыми кальками и безвкусными американизмами, сбиваясь на фальцет беспардонной отсебятины, достойной разве что снисходительного сочувствия да поощрительной «премии Ливанской Академии» (так один поспешно канонизированный переводчик передал игривый перевертыш из «Ады»: «Lebon Academy Prize»).

По мере знакомства с необъятным творческим наследием писателя вслед за вершиной айсберга — романами, переведенными едва ли не на все языки мира и изъезженными вдоль и поперек целой армией набоковедов, — нам открылась (и продолжает открываться) его внушительная подводная часть: до сих пор не собранные полностью и не изданные письма, среди которых попадаются настоящие шедевры уже умершего эпистолярного жанра, эссе, критические статьи и литературоведческие штудии. Благодаря им перед нами предстает «другой Набоков»: не только удачливый создатель сенсационных бестселлеров, но и дотошный исследователь, эссеист, ученый, практик и теоретик перевода, автор блистательного литературоведческого труда о Гоголе, циклопических комментариев к «Евгению Онегину» и лекций по западноевропейской и русской литературе — сочинений, далеких от канонов академического литературоведения: часто пристрастных, напитанных полемическим ядом, порой разжиженных многословными пересказами и непомерно длинными цитатами, но всегда ярких, завораживающе убедительных, поражающих новизной авторского видения, меткостью наблюдений и точностью формулировок, заставляющих отрешиться от стереотипов и, преодолев благоговейную оторопь, по-новому взглянуть на хрестоматийные произведения.

Все вышеперечисленные достоинства присущи и критическим работам Владимира Набокова, без которых немыслимо полноценное осмысление его творческого «я», но которые даже для многих исследователей все еще — terra incognita.

В сознании современного читателя Набоков-критик (как и Набоков-поэт, Набоков-драматург, Набоков-переводчик) заслонен Набоковым-романистом. В какой-то степени это справедливо. Не приходится спорить с тем, что удивительный творческий дар Набокова с наибольшей полнотой выразился именно в жанре романа. Да и сам писатель не обижался, когда иные американские журналисты именовали его «мистер „Лолита“», а о своих литературоведческих и критических работах часто отзывался довольно пренебрежительно. Рецензии берлинской поры он аттестовал как «посредственные критические заметки» (Другие берега, гл.13, 3), «Николая Гоголя» назвал «довольно поверхностной книжкой»*, к корнеллским лекциям же отнесся еще строже: долгое время (начиная с 1951 года) лелеял мысль об их издании, постоянно откладывал и затем снова возобновлял работу над ними, чтобы в 1972 году, после очередной ревизии, оставить в своих бумагах записку с категорическим указанием: «Мои университетские лекции (Толстой, Кафка, Флобер, Сервантес и проч.) слишком сыры и хаотичны и никогда не должны быть опубликованы. Ни одна из них»**.

К счастью, запрет был нарушен. После смерти писателя «хаотичные» университетские лекции были подготовлены к печати и изданы тремя томами, вызвав широкий резонанс в англоязычной прессе; спустя пятнадцать лет они нашли благожелательный прием и у российских читателей.

Англоязычной критике и эссеистике Набокова повезло гораздо меньше. В то время как статьи и рецензии двадца-

* *Опыты. 1957. № 8. С.45.*

** *Boyd — 1991, p.602.*

тых и тридцатых годов были бережно собраны и опубликованы уже в конце восьмидесятых*, образчики англоязычной «non-fiction» 1940—1970-х годов по большей части оставались неизвестными российским читателям и находились на периферии интересов отечественных исследователей. Впрочем, что там злополучные «отечественные исследователи», когда даже на Западе критические статьи Набокова до сих пор не собраны, не изданы и не откомментированы.

А между тем свой «американский период» Владимир Набоков начинал именно как критик. Переехав в США в мае 1940 года, он долго не мог пристроить «Истинную жизнь Себастьяна Найта» (первый англоязычный роман, написанный еще в Париже в декабре 1938 — январе 1939 года) и на первых порах был востребован лишь как автор рецензий.

В американскую литературу Набоков вошел не через гостеприимно распахнутые парадные ворота, а через узенькую калитку (если не через черный ход для прислуги), и то лишь благодаря покровительству влиятельного американского критика Эдмунда Уилсона, в то время редактора «левого» журнала «Нью рипаблик», на страницах которого были опубликованы первые набоковские статьи: сначала посвященные русским, а затем и другим темам. Рецензии Набокова так понравились Уилсону (напомню: ведущему американскому критику тридцатых — сороковых годов), что очень скоро тот рекомендовал своего нового знакомого редакторам многотиражных газет «Нью-Йорк Таймс» и «Нью-Йорк Сан».

Завоевывая имя в газетно-журнальном мире США, Набоков проявил себя многопрофильным литературным обозре-

* *См.: Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга, 1989. С. 337 — 405; Литературное обозрение. 1989. № 3. С. 96 — 108.*

вателем, с равным успехом писавшим о беллетристике и эссеистике, исторических и философских трудах, биографических сочинениях и проблемах перевода. Как и в прежних, русскоязычных статьях (большинство из них вряд ли следует числить по разряду «посредственных заметок»), в своих американских рецензиях Владимир Набоков всегда оставался прежде всего взыскательным художником. Никогда не позволяя себе опускаться до легковесной халтуры, он воспринимал разбираемые сочинения как исходную точку для нового творчества, как повод для создания собственного произведения, пусть и облеченного в скромные одежды рецензии или критического обзора.

По всем параметрам Набоков соответствовал уайльдовскому идеалу критика-художника, не признающего «тех упрощенных художественных явлений, в которых смысл сводится к какой-то одной идее и которые оказываются выпотрошенными и ненужными, едва эта идея высказана, — такой критик ценит в искусстве все, что обладает богатством фантазии и настроения, блеском воображения и красотой, делающей небезосновательной любую интерпретацию, а вместе с тем ни одну интерпретацию не признающей как окончательную»*; в качестве интерпретатора критик-художник «вкладывает в произведение не меньше, чем черпает из него», а свои мысли по поводу прочитанного «способен воплотить в форме не менее законченной, а может быть, и более замечательной», сделав «красоту еще прекраснее, еще совершеннее, потому что она у него предстанет по-новому выраженной»**.

Творческое, художническое начало критических работ Набокова проявлялось не только в композиционной собраннос-

* *Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 290.*

** *Там же, с. 305.*

ти и сюжетной выстроенности, изящной раскованности стиля, филигранной отделке и взвешенности каждого слова, но и в безупречном чувстве формы и языка, умении выделить существенное и ценное, наконец — в независимости высказываемых суждений, часто противоречивших литературной моде и господствовавшей иерархии ценностей.

Уже в первой рецензии — на мемуарную книгу Сержа Лифаря, посвященную кумиру европейских и американских эстетов, С.П.Дягилеву, — Набоков святотатственно утверждал, что Дягилев не был подлинным творческим гением. В 1944 году, в разгар кратковременного, но бурного советофильства американцев, он саркастически отозвался о рассказе советского писателя Александра Полякова и о советской литературе в целом, что наверняка было воспринято как возмутительная бестактность по отношению к союзной державе*. А в конце сороковых годов Набоков одарил разносной рецензией сверхпопулярного тогда Ж.-П.Сартра. В общем, Набокова-критика можно обвинять в чем угодно — в пристрастности,

* *С советской литературой у Набокова были особые счеты. Одной из первых статей, написанных Набоковым по заказу Уилсона, был обзор советской литературы за 1940 г. (Поскольку неуживчивый «Банни» в скором времени перестал быть редактором «Нью рипаблик», Набоков предназначал обзор для журнала «Дисижн», возглавлявшегося немецким писателем Клаусом Манном, сыном Томаса Манна.) Судя по признанию, сделанному в письме Эдмунду Уилсону от 5 марта 1941 г., статья давалась Набокову очень тяжело: «С моей статьей о советской литературе 1940 года вышла заминка. Я написал обозрение последних выпусков „Красной нови“ и „Нового мира“ для „Decision“ и предполагал сделать разбор поэзии и романа для „New Republic“; но то, что я успел прочесть, так меня подкосило, что я не могу себя заставить двинуться дальше» (цит. по: Звезда. 1996. № 11. С.144). В результате злополучный обзор так и остался не опубликованным при жизни писателя.*

безапелляционности, пренебрежении благопристойными правилами литературного поведения, — но только не в литературном делячестве и конъюнктурщине.

Критические приговоры и оценки Набокова были обусловлены его собственным писательским опытом и художественными принципами, выстраданными на протяжении двадцатилетнего «русского» периода, причем выстраданными в буквальном, а не переносном смысле, поскольку долгие годы он вынужден был вести ожесточенную литературную войну с адептами «парижской школы», возглавляемой и вдохновляемой такими авторитетными фигурами, как Георгий Адамович, Георгий Иванов и Зинаида Гиппиус.

«Ценностей незыблемая скала», с которой Набоков подходил к рецензируемым англоязычным книгам, была та же, что и в его статьях двадцатых — тридцатых годов. «Дерзкая, умная, бесстыдная свобода» в выборе тем и слов, «острая неожиданность образов», зоркость к малоприметным, но выразительным деталям, «закономерность, законченность, гармония», художественная соразмерность — именно этих качеств прежде всего искал придирчивый критик в разбираемых произведениях, будь то эссе, роман или биографическое сочинение. Помимо «упоительной игры вымысла» (без которой он вообще не мыслил искусства), Набоков считал неотъемлемым свойством литературных шедевров их нарочитую сделанность, «сочиненность» («затрудненность формы», если воспользоваться термином формалистов), ту «благородную искусственность» (В. Ходасевич), которую он предпочитал исповедальной открытости, размашистой спонтанности и простоте (последнее качество он воспринимал сугубо негативно и, полагая, что «величайшее искусство фантастически сложно и обманчиво», категорично утверждал: «„суровый реализм“ и „простота“ часто оказываются синонимами самых банальных и искусственных литературных условностей, какие только можно вообразить»).

«Истинный крупный мастер не способен представить себе, что можно показывать жизнь и творить красоту не теми способами, которые он избрал для самого себя. ⟨...⟩ Для великого поэта существует только одна музыка — его собственная»*, — в соответствии с изящной формулой Оскара Уайльда любые литературные явления оценивались Набоковым в зависимости от того, насколько они были близки его идеалу «вдохновенного и точно выверенного произведения искусства»**, в котором воплощен неповторимый духовный опыт художника, создана уникальная, самоценная, гармонично упорядоченная художественная вселенная, дарующая читателю «эстетическое блаженство» — «особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (то есть любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма»***.

По верному замечанию Джона Апдайка, Набоков «требовал от своего искусства и от искусства других чего-то лишнего — росчерка миметической магии или обманчивого двойничества — сверхъестественного и сюрреального в коренном смысле этих обесцененных слов. Где не мерцало это произвольное, надчеловеческое, неутилитарное, там он делался резок и нетерпим, обрушиваясь на безликость, невыразительность, присущие неодушевленной материи»****.

Рассматривая книги с точки зрения оригинальности мировидения автора и самобытности его стиля, Набоков был беспощаден к тем, у кого обнаруживал «принаряженные банальности» или контрабанду модных литературных клише, не одухотворенных искрой творческого воображения.

* *Уайльд О. Указ. изд. С.316—317.*

** *Лекции — 1998. С.475.*

*** *Набоков В.В. О книге, озаглавленной «Лолита». Цит. по: Набоков В.В. Лолита. М.: Художественная литература, 1990. С.345.*

**** *Лекции — 1998. С.20.*

Не удивительно, что в качестве рецензента Набоков проявил себя не Аристархом, отличающимся терпимостью и широтой вкуса, а самым настоящим Зоилом: требовательным, въедливым, часто откровенно предвзятым, «злокачественным» критиком (как выразился бы не любимый им Ф.М. Достоевский). Высокомерно распекая второстепенных англоязычных авторов, которым посчастливилось попасть под его горячую руку, или планомерно изводя принципиальных антагонистов, представителей ненавистной ему «Литературы Больших Идей», вроде «ангажированного» Ж.-П. Сартра, он не щадил никого и позволял себе пускать пропитанные желчью стрелы в общепризнанных классиков.

Запальчивая резкость тона, категоричность «твердых», а порой и твердокаменных суждений, неприятие инакомыслия и инакочувствия, неумение судить об авторе «по законам, им самим за собою признанным», — эти особенности критической манеры Набокова можно объяснять и его бойцовским темпераментом, и, что более вероятно, болезненно острым желанием самоутверждения в малознакомом, пугающе чуждом мире американской культуры. В своих критических и литературоведческих штудиях (особенно в лекциях, рассчитанных на неискушенных американских студентов) «Набоков говорил тоном мэтра, уверенного в собственном литературном величии, — мэтра, которым он хотел быть, но еще не был»*.

По большому, по «гамбургскому» счету автор «Защиты Лужина», «Отчаяния», «Приглашения на казнь» и «Дара» с полным основанием мог считать себя если не мэтром, то уж, во всяком случае, литературной фигурой первой величины. Другое дело, что для самодостаточной и прагматичной Америки ничего не значили те громкие титулы, которые Набоков (точнее — Сирин) завоевал в литературном мире русского зарубежья. «Оправдание и утверждение

* *Фридман Э. Читая вместе с Набоковым. Цит. по: Классик без ретуши. С.547.*

эмиграции» (Ю. Мандельштам)*, «один из наиболее блестящих и талантливых романистов нашей эпохи» (Н. Резникова)**, после переезда в Америку он превратился в никому не известного автора, чьи романы (вольный авторский перевод «Камеры обскуры» и написанная еще в Париже «Истинная жизнь Себастьяна Найта») не привлекли широкого читательского внимания и распродавались довольно вяло. (Эта же участь постигла и «Под знаком незаконнорожденных» — первый и, пожалуй, самый слабый «американский» роман Набокова, который он вымучивал с декабря 1941 по июнь 1946 года, то и дело отвлекаясь на энтомологические изыскания в «лабораторном раю» Гарвардского университета.)

Невозможность жить на литературные заработки вынудила Набокова окунуться в педагогическую деятельность, обеспечивавшую ему сносное существование, однако не позволявшую свободно заниматься сочинительством. По сравнению с «берлинским» и «парижским» периодами в первые американские годы творческая активность Набокова заметно снизилась — и не потому только, что педагогическая нагрузка отвлекала от писательства. С трудом привыкая к новому статусу, социально-культурному и психологическому климату Америки, Набоков воспринимал как трагедию отказ «от природной речи», от «ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного ⟨...⟩ русского слога»***. При всей фантастической работоспособности и кипучей творческой энергии, при всем том, что он с детства владел английским, писатель мучительно переживал перевоплощение своей Музы, все еще настроенной на «музыкально не-

* *М[андельштам] Ю. Вечер В.В. Сирина и В.Ф. Ходасевича // Возрождение. 1936. 13 февраля. С.4.*

** *Цит. по: Классик без ретуши. С.202.*

*** *Набоков В.В. О книге, озаглавленной «Лолита»... С.347.*

договоренный русский лад», тогда как ей упорно «навязывался другой лад, английский и обстоятельный». Да и этот, так тяжело дававшийся «обстоятельный лад» порой резал слух и доброжелательным набоковским редакторам*, и тем более придирчивым американским критикам, окатившим Набокова ледяным душем язвительных замечаний. Так, в 1942 году обозреватель из литературного приложения «Нью-Йорк Таймс» назвал «Истинную жизнь Себастьяна Найта» «глупой книгой», а язык автора — звучащим «неестественно и довольно жалко», подходящим «разве что для любителей Уолта Диснея»**. Спустя четыре года Диана Триллинг, рецензируя «Под знаком незаконнорожденных», диагностировала «надуманную, вычурную образность и глухоту к музыке английской речи»***.

Сам Набоков осознавал, что английский язык его первых американских произведений явно уступал мощи и естественной гибкости «индивидуального, кровного наречия», на котором он писал в течение двадцати лет. Он словно потерял прежний кураж. Если роман «Истинная жизнь Себастья-

* *Например, Кэтрин Уайт, редактор «Нью-Йоркера», где Набоков (благодаря рекомендации все того же Уилсона) стал публиковать первые англоязычные рассказы и стихотворения, считала набоковский английский слишком искусственным и «книжным», полностью заимствованным из Оксфордского толкового словаря. В апреле 1945 г., пропалывая рассказ «Double Talk» («Двойственная речь»), позже переименованный в «Conversation Piece, 1945» («Образчик разговора, 1945»), она отозвалась о нем как о «весьма затянутом и весьма плохо написанном, хотя и забавном и печальном произведении Набокова», который не позволяет ей «ничего исправлять, разве что одно — два слова, из боязни», что она «обратит все это в английский язык...» (Цит. по: Sciff S. Vera (Mrs. Vladimir Nabokov). N.Y.: Random House, 1999, p. 119; перевод О.М. Кириченко).*

** *J[ack] P.M. Novelist's Life // New York Times Book Review. 1942. January 11, p. 14.*

*** *Nation. 1947. Vol. 164. June 14, p. 722.*

на Найта» был написан в один присест — всего за два месяца вдохновенного затворничества в крошечной парижской квартирке (а точнее — в ванной, где письменным столом служил чемодан, положенный на биде), — то первая американская книга, «Николай Гоголь», хоть и создавалась в идеальных условиях (главным образом на даче М.М. Карповича), отняла у Набокова целый год и стоила ему «гораздо больших усилий, чем любая из его прежних вещей»* — как он признавался в письме издателю Джеймсу Лафлину, уже отчаявшемуся получить рукопись.

Объясняя издателю причину задержки, Набоков указывал на безобразные переводы гоголевских произведений: «Я сам вынужден переводить все цитаты: многое у Гоголя (письма, статьи и проч.) вообще не переведено, а остальное переведено до такой степени отвратительно, что я не могу это использовать»**. Правда, в письме Уилсону Набоков называл иную причину затруднений — «Книга продвигается медленно главным образом потому, что я все больше и больше недоволен своим английским»***, — но все же и объяснение, данное Джеймсу Лафлину, не было простой отговоркой. Сетования на ужасные переводы Гоголя и других русских классиков уже с первого года пребывания в Америке стали лейтмотивом многих набоковских писем.

«...Я прохожу через довольно мучительный период, так как выяснилось, что приходится переводить не только стихи, но и прозу — например, «Шинель». Существующий перевод — мерзость и срам»****, — писал Набоков М.М. Карпови-

* *SL, p.45.*

** *Ibid., p.41.*

*** *NWL, p.69.*

**** *Цит. по: «Дорогой и милый Одиссей». Переписка В.В. Набокова и В.М. Зензинова. / Публ. Г.Б. Глушанок // Наше наследие. 2000. № 53. С.91.*

чу летом 1941 года, когда готовил курс лекций по русской литературе. Этот же мотив звучит в письме от 23 июля 1941 года другому русскому эмигранту, эсеру, экс-редактору «Современных записок» В.М. Зензинову: «Пропасть перевел и прозы и стихов на английский, и написал о паршивых переводчиках в New Republic. Скажем, нужно знакомить студентов с «Шинелью», а перевод пердовый — и приходится заново переводить»*.

Сердитая статья о «паршивых переводчиках», упомянутая Набоковым, появилась в августовском номере «Нью рипаблик»**. В ней, как и во многих других статьях, так или иначе затрагивавших тему «английской квадратуры русского круга», Набоков выработал и обосновал принципы буквалистского перевода, предполагающего «передачу точного контекстуального значения оригинала столь близко, сколь это позволяют сделать ассоциативные и синтаксические возможности другого языка». С наибольшей полнотой и последовательностью набоковская теория «идеального буквализма» была реализована в нерифмованном переводе «Евгения Онегина», вызвавшем в англоязычной прессе ожесточенную полемику, в которой «охочий до журнальной драки» Набоков принял живейшее участие.

Проблемы теории и практики перевода, по-видимому, всегда волновали Набокова, вошедшего в литературу автором вольных переложений кэрролловской «Алисы» и ролланновского «Кола Брюньона». В сороковые годы они были для него сверхактуальны: на протяжении долгого периода литературная деятельность Набокова так или иначе была связана с переводами — будь то переводы

* *Цит. по: «Дорогой и милый Одиссей». Переписка В.В. Набокова и В.М. Зензинова. / Публ. Г.Б. Глушанок // Наше наследие. 2000. № 53. С.90.*

** *Nabokov V. The Art of Translation // New Republic. 1941. August 4, pp.160 — 162.*

собственных произведений или же творений русских классиков*.

Проблеме перевода была посвящена большая часть литературно-критической продукции Набокова. Объем ее сокращался по мере того, как писатель, превозмогая «муки и корчи литературной метаморфозы», все более и более успешно реализовывал себя как англоязычный прозаик.

Литературная рефлексия — неотъемлемое свойство творческого сознания Набокова,— чем дальше, тем активнее внедрялась в художественные тексты. В конце сороковых, когда Набоков дописывал книгу воспоминаний «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»), он решил завершить ее авторецензией, которая в нарочито отстраненной форме сообщала бы дополнительные сведения об авторе и его семье, а также обратила бы читательское внимание на прихотливый узор тематических линий, проходящих через повествование и образующих «некое подобие шахматной композиции».

К сожалению, Набоков не опубликовал остроумную авторецензию, хорошо показывающую, что автору несколько прискучило таиться «под примитивной маской незаметного профессора литературы», «слегка чудаковатого таксономиста», известного в кругу лепидоптерологов склонностью «скорее к анализу, нежели к обобщению».

* *Среди первых набоковских публикаций в Америке выделим выполненный совместно с Эдмундом Уилсоном перевод «Моцарта и Сальери» (New Republic. 1941. April 21), переводы стихотворений В. Ходасевича — единственного эмигрантского поэта, попавшего в монументальную антологию, подготовленную Джеймсом Лафлином (New Directions, an antology in prose and poetry. Ed. by J. Laughlin. Norfolk, Conn.: New Directions, 1941, pp.597—600), переводы лирических шедевров Пушкина, Лермонтова и Тютчева (Three Russian Poets. Norfolk, Conn.: New Directions, 1945).*

«Убедительное доказательство» имело некоторый успех в литературных кругах Америки и Англии, но сенсацией не сделалось и продавалось вяло. Набокову предстояло еще несколько лет прозябать в роли профессора литературы, пока наконец, после долгих мытарств и проволочек, после трусливых отказов и отнекиваний американских издателей, по другую сторону Атлантики не взорвалась заботливо приготовленная им «бомба замедленного действия» и на мир не обрушился ураган с мелодичным именем «Лолита».

* * *

Об этой книге написаны горы исследований. О зарождении замысла, о первой маленькой пульсации будущего шедевра — русскоязычной повести «Волшебник», написанной в октябре-ноябре 1939 года и прочитанной в узком кругу близких знакомых, — о «новой обработке темы» и «добывании местных ингредиентов», позволивших автору «подлить небольшое количество средней «реальности» ⟨...⟩ в раствор ⟨...⟩ личной фантазии», наконец о бесплодных скитаниях рукописи по американским издательствам и скандале, вспыхнувшем после того, как книга вышла в Париже благодаря стараниям «короля порноизданий» Мориса Жиродиа, — обо всем этом подробно рассказал сам Набоков в послесловии к американскому изданию «Лолиты» 1958 года, «Постскриптуме» к ее русской версии 1967 года и сварливом памфлете «Лолита и г-н Жиродиа», в котором свел счеты с «крестным отцом» своего любимого детища.

Эта книга дала писателю все, чего он добивался на протяжении долгих лет: славу, материальное благополучие, возможность заниматься любимым делом, не отвлекаясь на преподавательскую рутину. С докучной ролью незаметного профессора литературы было покончено. Феерический успех «Лолиты» принес писателю немалое состояние и сделал его имя известным миллионам читателей.

Помимо воли «чудаковатый таксономист» оказался в эпицентре общественной и литературной жизни. За ним охотились газетные репортеры, фотографы и тележурналисты, его заваливали письмами поклонники и разъяренные ревнители морали; зачарованные корнеллские студенты тщетно вымаливали автографы, прозревшие издатели соблазняли заманчивыми предложениями, а кинокомпания «Харрис-Кубрик пикчерз» отвалила сто пятьдесят тысяч долларов за права на экранизацию скандального шедевра.

Конец пятидесятых — время триумфального шествия «Лолиты» по всему миру и утверждения писательской репутации Набокова, которому пришлось всерьез подумать о собственном имидже и выработке стратегии литературного поведения.

Человеческое сознание мифологично. Появление на литературном Олимпе новой фигуры неизбежно влечет рождение нового мифа или легенды. Шлейф домыслов и сплетен — необходимый атрибут литературной славы, и если сам автор не позаботится о создании собственной легенды (пусть и не имеющей ничего общего с реальным содержанием его внутреннего мира), то об этом позаботится Ее Величество Публика.

Писатель, долгие годы известный лишь небольшому числу литературных гурманов, впервые предстал перед широкой аудиторией в ореоле скандала — как создатель пикантно-непристойной книги, выпущенной парижским издательством с сомнительной репутацией, да еще и написанной в форме исповеди (не мне вам объяснять, как часто читатели и критики склонны отождествлять автора с героем-повествователем).

«Сердца первых своих страстных приверженцев «Лолита» завоевала тем, что была запрещена», а «шумная молва, разнесшаяся о героине, превратила имя ее создателя в некое подобие клише»*. Когда в октябре 1959 года писатель посетил

* *Джонг Э. «Лолите» исполняется тридцать // Диапазон. 1994. № 1. С. 6.*

Париж, где готовилось издание французского перевода «Лолиты», для заинтригованной окололитературной публики «настоящей сенсацией явилось то, что мистер Набоков разгуливает по Парижу отнюдь не с аппетитной двенадцатилетней девчушкой»*, а с седовласой супругой. Примерно в это же время по другую сторону Ла-Манша происходили вещи не менее увлекательные: тень подозрения в педофилии и сексуальной разнузданности легла на лондонских издателей «непристойного» романа. Накануне выхода английского издания «Лолиты» имена Найджела Николсона и Джорджа Уэйденфелда «ежедневно мелькали в прессе, ⟨...⟩ их биографии изучались на предмет выискивания возможных аморальных фактов, явно свойственных сторонникам такой книги, как „Лолита“»**. Найджела Николсона, члена консервативной партии, баллотировавшегося в парламент (и в конце концов проигравшего выборы в своем пуритански настроенном округе), газетные писаки ославили «скрытым Гумбертом Гумбертом» (можно только догадываться, что они думали по поводу автора «грязной» книги).

Благодаря имевшему международный резонанс «l'affaire Lolita» автор сенсационного бестселлера был просто обречен на то, чтобы помимо романов и рассказов, наконец-то востребованных на книжном рынке, предложить публике еще одно творение: идеальную версию собственного «я», очищенную от шелухи слухов и наговоров, полностью соответствующую его эстетическим и мировоззренческим установкам.

Долгожданное, но так внезапно свалившееся бремя славы, жадное внимание публики, назойливость падких на сенсации журналистов — плюс законное желание закрепить успех, защитить себя от заклубившихся было нелепых предположений и огульных обвинений в безнравственности — все это

* *Schiff S. Vera... p. 257.*

** *Ibid.*

привело Набокова к формированию публичной персоны — рафинированного эстета и сноба, исповедующего идеалы «чистого искусства», с аристократическим высокомерием отворачивающегося от низменной житейской суеты и нарочито равнодушного к политике, религии, вопросам морали и социальным проблемам (в том числе и к борьбе против ханжеских цензурных запретов, на волне которой он и обрел всемирную известность).

Колоритная «литературная личность», предъявленная писателем «граду и миру», отчасти была сочинена (в оглядке на Оскара Уайльда и других эксцентричных эстетов рубежа веков), а отчасти являлась утрированным выражением его житейских представлений и идеалов. Щеголяя броскими декларациями и эпатажными заявлениями, в мелкие черепки разбивая идолов тогдашней литературной и культурной моды, Набоков не только привлекал к себе внимание публики, но и доказывал, что перед ней — отнюдь не писатель-однодневка, бойкий поставщик клубничного чтива, по воле случая вознесенный на гребень успеха, а, напротив, знающий себе цену Мастер, проживший долгую литературную жизнь, не зависящий от прихотей моды и не подверженный каким-либо влияниям.

Реализуя стратегию успеха, «литературная личность» Набокова выполняла еще одно сверхзадание: она организовывала и направляла читательское восприятие конкретных сочинений — той же «Лолиты», ославленной недоброжелателями «отъявленной и неприкрытой порнографией»*,— выводя их из-под ударов привередливых зоилов и избавляя от превратных толкований, противоречащих исходному замыслу.

Не будем забывать, что в подавляющем большинстве своих произведений (лирика в счет не идет) Набоков, со свойственной ему душевной целомудренностью, избегал «самовысве-

* *Gordon J. Current Events // Sunday Express. 1956. January 29, p.16.*

чивания». Враг «душевных излияний», он умело путал следы: либо растворяясь в сознании персонажей, заведомо чуждых ему и духовно, и культурно, и этнопсихологически (как это происходит в квазинемецких романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура»), либо прячась за подставными фигурами героев-повествователей: закомплексованного неудачника, униженного и оскорбленного русского эмигранта (Смуров из «Соглядатая», Виктор из рассказа «Памяти Л.И. Шигаева»), убийцу-мономана (Герман Карлович, фиктивный автор «Отчаяния»), снедаемого преступной страстью нимфолепта (Гумберт Гумберт), безумца-филолога, одержимого манией величия и пылкими гомосексуальными грезами (Чарльз Кинбот, одновременно Дедал и Минотавр замечательного лабиринта в стихах и прозе «Бледный огонь»). Следуя флоберовско-чеховскому принципу бесстрастного, объективного искусства, Набоков-прозаик редко позволял себе прямолинейную оценочность и однозначность, сфокусированность авторской позиции, что и вызывало обвинения в «атрофии нравственного чувства»*, в холодности и бессердечии.

Подобные оценки, безусловно, были неприятны самолюбивому писателю, хоть он и не подавал виду — утверждая, что его «никогда не волновала глупость или желчность критиков». Впрочем, надо полагать, гораздо больше его волновало и раздражало другое. Добившись всемирной славы, писатель волей-неволей стал общественным достоянием и в какой-то мере оказался безвластным по отношению к собственным творениям: зажив самостоятельной жизнью, все больше отрешаясь от породившей их авторской воли, они обрастали множеством противоречивых толкований и превращались в орудия чужого творчества — творчества воспринимающих. Мог ли примириться с этим эгоцентричный худож-

* *Amis K. She Was a Child and I Was a Child // Spectator. 1959. № 6854 (November 6), p. 636.*

ник, мог ли он, уподобляясь Смурову, довольствоваться «зеркальным состоянием», когда самая сокровенная часть его личности — творческое «я», воплотившееся в художественном мире произведения, — живет, причудливо искажаясь и преломляясь в сознании других людей, становясь объектом интерпретаций педантов-литературоведов и газетных критиканов, над которыми он так любил потешаться, утверждая, что пишет исключительно для себя и «сотни маленьких Набоковых»?*

«Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения» — слова, вложенные Набоковым в уста Германа Карловича, в полной мере характеризуют и его собственное мироощущение. Неслучайно же тема самоидентификации, обретения и утраты человеком собственного «я» проходит через все творчество писателя, по-разному осмысляясь в его лучших произведениях («Защита Лужина», «Соглядатай», «Отчаяние», «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Бледный огонь»).

Таким образом, созданная Набоковым «публичная персона» может восприниматься не только как средство для реализации стратегии успеха и защиты от произвола чужих интерпретаций, но и как способ самоидентификации, оформления и воссоздания писателем своего многоликого и текучего «я».

* * *

С пугающей убедительностью «литературная личность» Набокова материализовалась на страницах предисловий к английским переводам его русских произведений (сюда же можно приплюсовать послесловие к американскому изданию «Лолиты» и предисловие к третьему изданию «Под знаком незаконнорожденных»), а также в многочисленных интервью,

* *Hayman J.G. A Conversation With Vladimir Nabokov — With Digressions // Twentieth century. 1959. Vol. 166. № 994, p.444.*

щедро раздававшихся корреспондентам разнокалиберных изданий — от глянцевитых монстров, типа «Тайм» и «Вог», до малотиражных литературоведческих ежеквартальников.

На русском термин «интервью» имеет два значения. Первое — «предназначенная для печати, радио или телевидения беседа журналиста с каким-либо лицом»; второе — «газетная (журнальная) статья, излагающая содержание такой беседы».

Ранние набоковские интервью в полной мере соответствуют второму значению. Как правило, они представляют собой пресловутые «интервью-эссе», когда словоохотливый журналист, выдав элементарные биографические и библиографические данные, рассказывает читателям о встрече с творцом «Лолиты», описывает его внешность, его произношение, его манеру смеяться, его жену и т.п. (Позже, когда «мистер „Лолита“» обосновался на берегу Женевского озера в роскошном «Монтрё-палас», к обязательным пунктам программы прибавились описания гостиничных апартаментов и красот швейцарских пейзажей.) Самого Набокова в таких «интервью» не слишком много. Пересказывая содержание беседы, журналисты лишь изредка давали слово своему подопечному, прибегая к косвенной речи и вкрапляя в рассказ лишь несколько закавыченных набоковских фраз. Для начального этапа становления писательской репутации и такие «интервью» были полезны: как-никак они привлекали читательское внимание и давали кое-какую информацию об авторе нашумевшего романа. Особенно много таких интервью было взято у Набокова в период «l'affaire Lolita», когда он сделался героем светских хроник и, соответственно, законной добычей пронырливых газетных репортеров. Только за три недели рекламного парижско-лондонского турне осени 1959 года писатель дал более десяти интервью — для таких изданий, как «Жур де Франс», «Нувель литтерер», «Франс суар», «Франс обсерватёр», «Леттр нувель», «Иль джорно», «Обсёрвер», «Ивнинг стэндарт», «Спектейтор» и т.д.

Очень скоро Набокову порядком надоели подобного рода пересказы: чаще всего они, словно заезженная пластинка, повторяли одни и те же сведения и строились по одинаковой схеме, а иногда (что было особенно неприятно Набокову) в них перевирались его слова или же ему приписывалось то, чего он не говорил (вариант: говорил не для печати). Поначалу «мистер „Лолита“» боролся с журналистскими вольностями «post factum»: писал сердитые письма в редакции газет и журналов, поправляя, а при необходимости опровергая завравшихся интервьюеров, но вскоре, убедившись в малоэффективности подобных усилий*, решил выбрать иную тактику и коренным образом изменить поведение с журналистами. По мере того как росла его известность и укреплялась писательская репутация, Набоков уже не нуждался в такого рода рекламе и был заинтересован не столько в количестве, сколько в качестве публикуемых интервью. Первую скрипку должен был играть не какой-нибудь газетный щелкопер со своей банальной отсебятиной, а он, великий и неповторимый Владимир Набоков, законодатель литературной моды и непогрешимый арбитр в вопросах искусства, «чистый художник», чьи книги «отличает не только полное и благословенное отсутствие всякого общественного значения, но и совершенная мифонепроницаемость».

* *Так, например, неудовольствие писателя вызвало интервью-эссе Элен Лоуренсон, опубликованное в июльском номере журнала «Эсквайр» (Laurenson H. The Man Who Scandalised the World // Esquire. 1960. Vol. 54. № 2 (August), pp.70—73). Редактору «Эсквайра» было послано пространное послание с перечнем ошибок и неточностей интервьюерши (см.: SL, pp.324—326). Письмо было опубликовано, правда, не слишком оперативно — в июне следующего года, то есть набоковские поправки уже мало кому из читателей были понятны и интересны.*

После того как уставшие от богемно-кочевой жизни супруги Набоковы поселились в Швейцарии, в качестве постоянной резиденции выбрав «Монтрё-палас», писатель стал более привередливым и разборчивым в общении с представителями прессы. Целиком посвятив себя сочинительству и переводу довоенных произведений на английский, он вел довольно замкнутый образ жизни и старался избегать навязчивого внимания любопытных. Доступ к нему был затруднен. На телефонные звонки и письма отвечала жена, гостиничная прислуга была строго проинструктирована насчет возможных посетителей, так что добиться аудиенции у монтрейского отшельника и получить согласие на интервью стало не так-то просто.

Постепенно выработалась сложная и громоздкая процедура доступа к светлому лику «великого мандарина американской прозы» (М. Скэммел). Журналист заранее договаривался о возможности и сроках проведения интервью с Верой Набоковой, бессменным менеджером и пресс-секретарем писателя. После улаживания финансовых вопросов интервьюеру давалось принципиальное согласие, и он знакомился с условиями, на которых мог брать интервью. Помимо обычных требований (вроде просмотра корректуры) выдвигались «три абсолютных условия», которые позже были изложены в предисловии к сборнику нехудожественной прозы «Твердые суждения» (1973): «Вопросы интервьюера должны быть посланы мне в письменном виде, я даю письменные ответы, и они должны воспроизводиться дословно»*. Строго-настрого запрещалась журналистская отсебятина при передаче слов Набокова: та «чудовищная алхимия», примешивающая к его «твердым суждениям» «искусственную окраску гуманных чувств»**.

Приняв условия, интервьюер составлял список вопросов и высылал его по почте — с тем, чтобы в должное время явить-

* *SO, p.XI.*

** *Ibid., p.XII.*

ся в Монтрё, поглазеть на небожителя и забрать карточки с ответами. При этом визитер мог обнаружить, что на многие вопросы Набоков отвечать не пожелал, а от других увильнул, словно юркая ящерица, которая при малейшей опасности скрывается в расщелине скалы. Более того, некоторые журналисты (например, Алан Леви)* жаловались, что Набоков позволял себе переписывать вопросы, заменяя и редактируя их по своему усмотрению.

Неудивительно, что у некоторых интервьюеров общение с Набоковым оставило неприятное впечатление. «Русско-американский писатель ведет беседу, как будто играет в шахматы, — сетовал итальянский журналист, пытавшийся было взять у Набокова „импровизированное" интервью. — Его прозрачно-голубые, но холодные глаза спрятаны за стеклами очков, на лице постоянное выражение подозрительности и осторожности; он притворяется, что не понял слов собеседника, и заставляет его повторить или же уходит в сторону, чтобы выиграть время, а когда ответ подготовлен, быстро и уверенно наносит удар ясными, точными словами. Он возвел шахматную технику в своего рода философию: „Мои ответы будут более спонтанными, если вы мне дадите время на их обдумывание", — его слова только кажутся парадоксом. Или же: „У вас прекрасные вопросы, но мне нравится уходить в сторону". Единственное его нововведение, отличающее разговор от игры в шахматы, — отказ отвечать, в то время как в шахматной партии нельзя не решаться сделать ход на протяжении долгого времени: так, он отказывается отвечать на мои вопросы о разнице между эротикой и порнографией, о Джеймсе Джойсе, о современных писателях. ⟨...⟩ Спрашиваю его, кого из современных писателей он уважает больше всех. Отвечает: „Шекспира". Настаиваю: „Я же сказал *современных писателей*". Ответ: „Все равно Шекспира". ⟨...⟩ Сомневаюсь,

* *Levy A. Vladimir Nabokov. The Velvet Butterfly. N.Y., 1984, pp. 4—5.*

что Владимир Набоков был искренен в буквальном смысле слова. Наблюдательный, многоликий и неуловимый, он взвешивает каждый свой поступок, каждое свое слово — все, что делает»*.

Утверждая свою литературную личность, писатель все более и более энергично подавлял фигуру интервьюера, добиваясь полного господства и единоначалия, превращая диалогический жанр в собственный монолог. Мало того что он мог с издевательской откровенностью игнорировать вопросы собеседника или же откликаться не на чужие суждения, а на собственные мысли, возникшие в связи с той или иной темой, — экспансия набоковской персоны приводила к полному вытеснению интервьюера. Канонический журналистский жанр, с трудом поддающийся художественной метаморфозе, преобразовывался Набоковым до неузнаваемости, как это произошло, например, при публикации фрагментов из телеинтервью Курту Хоффману: вытравив чужие реплики, Набоков превратил свои ответы в миниатюрные эссе, снабженные подзаголовками.

Апогеем этой тенденции следует считать два псевдоинтервью, впервые появившиеся на страницах «Твердых суждений». Первое из них по сути представляет собой стилизованное под интервью авторское предисловие к «Просвечивающим предметам» (1972). Роман был без особого энтузиазма встречен подавляющим большинством рецензентов, раскупался вяло, поэтому Набоков решил (в который раз!) выступить в роли толкователя собственного произведения, объяснив недогадливым читателям и близоруким критикам «его простую и изящную суть». Другой материал целиком и полностью был посвящен «пастернаковскому» вопросу: писатель наконец-то решился развернуто высказаться об одном

* *Constantini C. Per Nabokov non esiste crisi del romanzo // Messagero. 1969. Novembre 2, p. 3 (перевод Е.В. Лозинской).*

из главных своих литературных соперников, чей роман, попав в октябре 1959 года в американские списки бестселлеров, моментально вытеснил «Лолиту» с первого места.

Затронутые темы были слишком болезненны для Набокова, чтобы обсуждать их с кем-то посторонним. Пространные разъяснения в первом «интервью» о том, как надо и как не надо воспринимать «Просвечивающие предметы», у реального собеседника могли вызвать законное подозрение в том, что автор задним числом хочет восполнить недостатки своего недооцененного творения, а это, в свою очередь, породило бы целый ряд «неудобных» вопросов. Во втором же случае Набоков легко мог быть уязвлен обвинениями в завистливой предвзятости по отношению к удачливому конкуренту и вдобавок уличен в лукавстве: ведь, несмотря на заверения в отказе писать «сокрушительную статью» о «Докторе Живаго» из «страха навредить автору», в некоторых интервью он неприязненно отзывался о пастернаковском романе — «удручающем произведении, тяжеловесном и мелодраматичном, с шаблонными ситуациями, бродячими разбойниками и тривиальными совпадениями»*.

В 1972 году писатель сделал решающий шаг к тому, чтобы увековечить монументальный образ «великого В. Н.» и максимально точно, без чьего-либо посредничества изложить свои жизненные принципы и эстетическое кредо.

Из тщательно отобранных и отредактированных интервью, статей, заметок и полемических писем в редакции журналов и газет был составлен внушительный сборник, которому суждено было стать чем-то средним между «Евангелием от Набокова» и изощренной ловушкой для восторженных почитателей (главным образом подозрительно легковерных диссертантов, частенько сводящих свои исследования к иллюстрации того или иного «твердого суждения» набоковской персоны).

* *Niagara Falls Gazette. 1959. January 11, pp. 10—13.*

Литературная личность Набокова, предлагавшаяся читателям в качестве идеального двойника, достигла в «Твердых суждениях» наивысшей степени эстетической завершенности и оформленности. Не завися больше от своеволия интервьюеров и редакторских капризов, Набоков наконец-то получил возможность представить в надлежащем виде собственную персону и закрепить в сознании читателей каноническую версию своего «я»: ярого индивидуалиста, питающего отвращение ко всякого рода общественным мероприятиям и коллективным акциям, эксцентричного ниспровергателя «дутых репутаций» в литературе и искусстве, самодостаточного и самодовольного художника-нарцисса, озабоченного исключительно вопросами стиля и писательского мастерства.

Готовя сборник к печати, Набоков старательно убирал все, что не соответствовало постулированному образу и хоть как-то могло намекнуть на несоответствие между декларациями и реальными фактами его жизни и творчества. Для этого он придирчиво отобрал половину из имевшихся на то время сорока с лишним интервью, еще раз тщательно прополол их, выкинул «неудобные» вопросы и, естественно, все комментарии и лирические отступления интервьюеров (исключение было сделано для правоверного набоковианца Альфреда Аппеля), отшлифовал собственные ответы, убрав или существенно изменив некоторые из них, добившись того, что они «трансформировались в более или менее разделенные на абзацы эссе, что является идеальной формой, которую должно принимать письменное интервью»*.

Столь необычную форму интервью Набоков объяснял косноязычием. «Я мыслю, как гений, я пишу, как выдающийся писатель, и я говорю, как дитя, — писал он в предисловии к «Твердым суждениям». — В Америке за время моего академи-

* *SO, p. XII.*

ческого восхождения от тощего почасовика до полного профессора я ни разу не выдал слушателям и крупицу сведений, заранее не напечатанных и не лежащих перед моими глазами на ярко освещенной кафедре. Мои меканья и хмыканья во время телефонных разговоров заставляют междугородних абонентов переключаться с родного английского на душераздирающий французский. На вечеринках, если я пытаюсь развлечь гостей увлекательным рассказом, мне приходится возвращаться к каждому предложению для вставок и исправлений. ⟨...⟩ При этих обстоятельствах никому не следует просить у меня согласия на интервью, если под «интервью» подразумевается беседа двух нормальных человеческих существ»*.

Эти же аргументы писатель повторял на протяжении многих лет, что не позволяет усомниться в его искренности, — скорее здесь можно говорить о замалчивании главной стратегической задачи, которую выполнял автор «Твердых суждений».

Вероятно, из Набокова и впрямь был «плохой говорун». Несколько раз поэкспериментировав (одно из его первых телеинтервью, данное в ноябре 1958 года канадской компании Си-би-си, было спонтанным и записывалось вживую), он окончательно разуверился в своих ораторских способностях и впоследствии режиссировал телевыступления: заготавливал карточки с ответами на предварительно полученные вопросы и на реплики собеседника отвечал, по-брежневски уткнувшись в бумажку. По-видимому, вынужденные инсценировки теле-«бесед» подсказали писателю форму и для «обычных» газетно-журнальных интервью. Подняв до невообразимой высоты языковую и стилистическую планку в художественных произведениях, он не захотел опускать ее и здесь, в рамках маргинального для высокой литературы жанра.

* *SO, p. XI.*

По тонкости словесной отделки, смелости метафор и сравнений, богатству и выразительности интонаций — от едкого сарказма до элегической грусти — набоковские ответы интервьюерам не уступают лучшим образчикам его филигранной прозы. Многие фрагменты набоковских интервью производят впечатление самостоятельных художественных произведений. Иные из них представляют собой лирические миниатюры в прозе, иные — портативные трактаты по философским и эстетическим проблемам или же микропамфлеты, исполненные восхитительной полемической злости, а красочный рассказ о фокуснике Мерлине, прочитанный во время телебеседы с Бернаром Пиво (см. стр. 404 наст. издания) — не что иное, как компактная новелла, наделенная системой персонажей, забавным сюжетом и неожиданной развязкой.

Строгая вопросно-ответная форма, конечно же, накладывала некоторые ограничения и предъявляла свои условия. Отмеченная у Пруста и присущая самому Набокову «склонность распространять и заполнять предложения до предельной полноты и длины, заталкивать в чулок предложения неимоверное множество вставных фраз и придаточных»* обуздывалась законами жанра, предполагающего диалог и живую реакцию на высказывания собеседника. Набоков считался с ними и поэтому добивался иллюзии непринужденной разговорности: уравновешивал сочиненность, упорядоченность, структурную замкнутость отлакированных до зеркального блеска периодов отрывочными репликами, восклицаниями, вводными словечками и междометиями-паразитами, вроде «ну». В то же время, донося до читателей программные эстетические установки, он не пренебрегал риторическими эффектами: делая фразы предельно емкими и лаконичными, придавал им афористическую точность и остроту.

* *Лекции — 1998. С. 282.*

Разумеется, не все набоковские интервью являются шедеврами остроумия и занимательности. Некоторые из них грешат утомительными повторами, другие отличаются анкетной сухостью. Набоков частенько увиливал от прямого ответа, отделывался цитатами из собственных художественных произведений, а вместо развернутого высказывания, к которому его подводил интервьюер, бросал бесцветное «да», «нет», «мне это абсолютно безразлично». Порой в подобных ответах чувствуется усталость и еле сдерживаемое раздражение писателя, которому, видимо, осточертели назойливые предположения о возможных влияниях, будоражившие воображение каждого второго интервьюера, и стандартные вопросы о распорядке дня или правильном произношении его неудобовыговариваемой (для англичан и американцев) фамилии.

Несмотря на иерархическую привилегированность по отношению к собеседникам, Набоков все же зависел от них: пусть и не без сопротивления, но вынужден был дрейфовать в заданном направлении. Далеко не все интервьюеры соответствовали культурному и интеллектуальному уровню великого монтрейского старца, далеко не все вопросы были корректны и внятны. Как, например, прикажете отвечать на вопросы, подобные тому, каким открыл свое дознание журналист Израэль Шинкер: «Что вы делаете, чтобы приготовиться к суровым испытаниям жизни»? Вероятно, только в том утрированно-гротескном ключе, который предпочел Набоков: «Перед тем как принять ванну и позавтракать, каждое утро я бреюсь, чтобы по первому требованию быть готовым к полету». Обмен такого рода высказываниями больше напоминает диалог глухого с идиотом, и нам остается только радоваться тому, что писателя никогда не покидало чувство юмора и присутствие духа.

Едва ли случайно, что наиболее содержательными и интересными получались те интервью, где Набоков имел дело не

с пронырливыми репортерами и не с собственной тенью, а с достойными собеседниками: писателями (Герберт Голд), литературоведами (Альфред Аппель, Роберт Хьюз), критиками (Мартин Эсслин, Бернар Пиво) — теми, кого он мог с полным основанием считать своими настоящими читателями, «читателями-художниками», которым, собственно, и предназначались его книги. Наиболее искусным интервьюерам удавалось войти в доверительные отношения с престарелым мэтром и вызвать его на откровенность, импровизацию, неожиданное признание.

С годами им становилось все сложнее разговорить Набокова и пробить брешь в защитном панцире ледяной надменности и гордыни. После выхода «Твердых суждений», этого катехизиса для начинающих набокофилов (как уже было сказано, две трети книги было отдано под интервью), писатель крайне неохотно шел на контакт с журналистами, ссылаясь на занятость и на то, что ему «боязно растратить энергию, припасенную для своих книг».

* * *

Мы знаем, что маски имеют обыкновение прирастать к лицам, постепенно преображая, как выразился бы Николай Евреинов, «самый стержень лицедейской души». Заигравшийся актер постепенно подчиняется когда-то выбранному амплуа. Нечто похожее произошло и с «поздним» Набоковым. Персонаж, роль которого он, по собственному признанию, «обычно исполнял в Монтрё» перед осчастливленными интервьюерами и благоговейными почитателями, все больше детерминировал художественное творчество, вторгаясь в образную систему его романов — с особой бесцеремонностью в «Аде», этом «скопище пунктиков и предрассудков автора» (Э. Долтон)*, и «Смотри на арлекинов!», расце-

* *Цит. по: Классик без ретуши. С.480.*

ненном враждебно настроенными критиками как «корпоративный роман в самом чистом виде, подчиненный священным интересам одной личности, ну разве еще интересам его нескольких академических прихлебателей» (Д. Белл)*.

Исследователи уже неоднократно указывали на то, что набоковская публичная персона «не была настоящим Набоковым», что это — «отчасти игра, пародия, беспрерывная шутка, отчасти — средство отпугнуть охотников за сенсациями, уверенных в своем праве бесцеремонно отнимать его время только потому, что он стал знаменитым»**.

С этими утверждениями трудно не согласиться. Хорошо зная обстоятельства жизненного и творческого пути писателя, нельзя с простодушной доверчивостью полагаться на эстетические декларации и программные заявления его персоны, предназначавшиеся главным образом для англоязычной, а еще точнее — американской аудитории, в большинстве своем ничего не знавшей о русском писателе Владимире Сирине, который, вопреки заверениям «В. Н.», вовсе не чурался общественных организаций и коллективных мероприятий. Как бы упорно ни выставлял себя Набоков гордым одиночкой, избегавшим собратьев по перу и никогда не принадлежавшим к какому-либо объединению и клубу, доподлинно известно, что Владимир Сирин состоял в берлинском «Клубе писателей» и «Союзе русских журналистов и литераторов в Германии», а также был членом еще нескольких литературных объединений: «Веретено», «Братство круглого стола», кружок Юлия Айхенвальда. Более того, в двадцатые годы он принимал активное участие едва ли не во всех литературных

* *Commonweal. 1976. February 13, p. 120.*

** *Boyd — 1991, p. 477.*

и культурных мероприятиях русского Берлина (вплоть до заседаний в жюри при выборах «мисс русская колония» на балу русской прессы). Помимо многочисленных литературных вечеров и собраний «Союза русских журналистов и литераторов...» (послуживших моделью для гротескных сцен «Дара»), укажем еще на несколько общественно-культурных мероприятий, где «засветился» Сирин. Наиболее известные — чествование русской общиной Германии нобелевского лауреата Ивана Бунина, на котором «талантливейший из молодых зарубежных писателей»* произнес приветственную речь и читал бунинские стихи, а также два любительских спектакля: шуточное разбирательство по поводу нашумевшей тогда пьесы Николая Евреинова «Самое главное» (Набоков выступил в роли Волшебника, защищавшего главную идею произведения — подчинение реальности вымыслу художника) и суд над «Крейцеровой сонатой», где будущий автор «Отчаяния» с потрясающей силой сыграл Позднышева, оправдывавшего свое преступление.

Существенные коррективы к антиобщественному облику писателя вносят и такие факты, как организация (совместно с Юлием Айхенвальдом и Иваном Лукашем) писательского кооператива «Арзамас», вхождение в антибольшевистскую группу ВИР под руководством Николая Яковлева (правда, просуществовавшую очень недолго), подпись под коллективным письмом с протестом против вторжения советских войск в Финляндию (среди других подписантов — Марк Алданов, Бердяев, Бунин, Зинаида Гиппиус, Мережковский, Рахманинов, Ремизов, Тэффи).

Весьма уязвимы и неоднократные заявления Набокова о том, что он в высшей степени равнодушен к мнению крити-

* *Рубеж. 1933. 30 декабря.*

ков и нисколько не заботится о реакции читательской аудитории, которую представлял в виде комнаты, наполненной людьми с набоковскими личинами вместо лиц. На самом деле Набоков как никто другой знал, какую роль могут сыграть в судьбе писателя критики, эти «привратники в преддверье храма литературной славы» (Л. Шюккинг).

Настойчивые просьбы о достойной рекламной поддержке его книг — лейтмотив набоковских писем издателям. Так, в письме Морису Жиродиа (от 18 июня 1958 г.) Набоков дает подробнейшую инструкцию, что тот должен сделать для «паблисити» «Лолиты» в Америке: непременно послать экземпляры в «Партизэн ревю» Филипу Раву, «поклоннику „Лолиты“», в «Нью-Йоркер» Эдмунду Уилсону, в литературное приложение «Нью-Йорк Таймс» Харви Брайту — «единственному, кого я знаю в этом заведении»*.

Недовольство вялой рекламной поддержкой набоковских книг (а ведь реклама предполагает в первую очередь умело организованный издателем всплеск хвалебных рецензий) было одной из главных причин разрыва с нью-йоркским издательством «Патнэм».

Руководитель издательства «Макгро-Хилл» Фрэнк Тэйлор, под чье крыло с конца 1967 года перешел Набоков, уделял рекламе своего подопечного гораздо больше внимания. Зазывные рецензии на «Аду», вышедшую в начале мая 1969 года, появились уже в конце марта**. Набоков лично ознакомился с вариантом заказной рецензии, присланной ему Фрэнком Тейлором. Поблагодарив за «превосходную Адорекламу»*** и одобрив ключевое определение — «эротический шедевр», — он скромно попросил выкинуть чересчур пышные эпитеты: «фантастический», «радужный», «демо-

* *SL, pp. 174—175.*

** *Publisher's weekly. 1969. Vol. 195. 12 (March 24), p.52.*

*** *В оригинале каламбур — «Adavertisement».*

нический», «таинственный», «волшебный», «восхитительный» и т.д.*

На волне восторженных отзывов «Ада» взлетела к вершине книжного хит-парада, но вскоре, вызвав ответную реакцию со стороны неангажированных критиков и набоковских зоилов (назвавших ее «самым перехваленным романом десятилетия», «мешаниной всевозможных эффектов, „Улиссом" для бедных»)**, стала медленно, но верно сползать с первых строчек списков бестселлеров, уступая первенство «Крестному отцу», «Любовной машине» и «Болезни Портного». 5 сентября встревоженный Набоков пишет расторопному издателю послание, которое завершает пожеланием насчет «Ады»: «Надеюсь, Вы не перестанете ее рекламировать, ведь сейчас она цепляется всеми своими хрупкими передними лапками уже за четвертое место списка бестселлеров, оккупированного вздорными порнографами»***.

В иной тональности было выдержано письмо лондонскому издателю Джорджу Уэйденфелду. Набоков, явно забыв об олимпийской невозмутимости богоподобного «В. Н.», устроил Уэйденфелду форменную выволочку: «Как Вы можете догадаться, я не очень доволен тем, как мои книги продаются в Англии. И чем больше я размышляю, тем больше делаюсь уверенным в том, что в значительной мере виной этому отсутствие рекламы. «Аду», например, Ваш рекламный отдел

* *SL, p.442. Выражение «эротический шедевр» прозвучало в дифирамбической рецензии Альфреда Аппеля (New York Times Book Review. 1969. May 4, p.1), ученика Набокова в Корнеллском университете, его исследователя и стойкого почитателя, которому, однако, «при первом чтении книга ⟨...⟩ не понравилась — он счел ее слишком манерной» и «писал свою рецензию, опьяненный звездностью Набокова» (Sciff S. Vera... p.323).*

** *Dickstein M. Nabokov's Folly // New Republic. 1969. June 28, p.27.*

*** *SL, p.457.*

практически замолчал. ⟨...⟩ Я царственно равнодушен к глуповатым статьям в британских газетах, но в коммерческом плане я чувствителен к рекламе, проводимой моими издателями»*.

Заметим, что «царственное равнодушие» к враждебной критике не раз оставляло Набокова, ввязавшегося, например, в ожесточенную полемику с Эдмундом Уилсоном и другими рецензентами, «имевшими наглость» критиковать его перевод «Евгения Онегина».

Продолжая наш сеанс с полным разоблачением, можно было бы заметить, что роль ревностного американского патриота, на протяжении шестидесятых — семидесятых старательно разыгрывавшаяся Набоковым перед интервьюерами, — не более чем игра, изощренная мистификация, с помощью которой писатель старался сохранить расположение американской аудитории: как-никак его финансовое благополучие зависело в первую очередь от американского книжного рынка.

Упорно называя себя американским писателем и утверждая, что Америка — единственная страна, где психологически и эмоционально он чувствует себя как дома, писатель не имел ничего общего с традицией американской литературы (на что прямо указывали многие критики). Перекати-поле и космополит, он при первой возможности покинул США и поселился в Швейцарии. Регулярно делая вылазки из своей швейцарской резиденции, Набоков много путешествовал по Европе, но лишь дважды (в июне 1962 и весной 1964) посетил Америку с короткими деловыми визитами: первый раз это была премьера кубриковской «Лолиты», второй — презентация набоковского «Онегина». И если в начале шестидесятых набоковские заверения о скором возвращении в благословенную Америку, к «ее библиотечным полкам и горным вер-

* *SL, p.489.*

шинам», могли восприниматься всерьез, то с течением времени эти клятвенные обещания все больше и больше стали походить на утонченное издевательство над простодушными американскими поклонниками.

Не вполне надежны и горделивые заявления «В. Н.» о своей абсолютной непроницаемости по отношению к любого рода литературным влияниям. Спору нет: банальные ассоциации с Джозефом Конрадом и Беккетом, назойливые (и порой откровенно кинботовские) предположения о возможных «заимствованиях», с которыми приставали к Набокову иные интервьюеры, маниакальные поиски «параллелей» и «аналогий», нивелирующие художественное своеобразие набоковских произведений, превращающие их в подобие гигантского каталога заимствованных приемов и цитат, — все эти вульгарные компаративистские ухищрения (которыми пробавлялось и продолжает пробавляться подавляющее большинство препараторов набоковского творчества) вызвали бы законное возмущение у любого мало-мальски уважающего себя художника.

Нынешним любителям «странных сближений» и интертекстуальных опылений, с прокурорским рвением уличающим Набокова во всевозможных «заимствованиях» (и невольно низводящим его до жалкой роли какого-то литературного клептомана), стоит всерьез прислушаться к некоторым признаниям моего подзащитного, который в гораздо большей степени был обязан «многими своими метафорами и чувственными ассоциациями северорусскому ландшафту своего отрочества», личным житейским впечатлениям и уникальному духовному опыту, чем мифическому воздействию Ариосто, Амброза Бирса, Данте, Кафки, Конрада, Кузмина, По, Розанова, Л.Рубиновича, Сведенборга, Сологуба и т.д., и т.п.

И все же, признавая за писателем своеобразную «презумпцию невиновности», трудно отделаться от впечатления, что порой он слишком рьяно отказывался от наималейшей воз-

можности литературного родства и преемственности каким-либо традициям — как от черта открещиваясь от Гоголя или изничтожая Достоевского (о глубинной связи с которым писали уже первые рецензенты В. Сирина)*.

Указывая на несоответствия творимой легенды и истинной жизни Владимира Набокова, подозрения и улики можно множить и множить. Замалчивая неоспоримые биографические факты и раздувая, с каждым годом все настойчивее, сомнительные генеалогические гипотезы о родстве с Чингисханом и Скалигерами, затушевывая одни и расцвечивая другие грани своей творческой индивидуальности, мифотворец и лицедей сам дал повод к недоверию. Неслучайно иные горячие головы, освобождаясь от чар созданного Набоковым мифа, призывали к полному неповиновению на том основании, что «все или почти все сказанное Набоковым «открытым текстом» надо ⟨...⟩ понимать наоборот. Декларируется любовь к Андрею Белому — значит, писателю на него наплевать. С явным презрением пишется о Зигмунде Фрейде — значит, «венская делегация» задела Набокова за живое...»**.

В целом разделяя и одобряя разоблачительный пафос (подобные атаки помогают освободить от произвола авторских комментариев и объяснений неисчерпаемое смысловое богатство художественных произведений Набокова), я все же хочу отвести от писателя огульные обвинения в беспросветной неискренности и позерстве. Если допускать, что даже самых отталкивающих и комично-нелепых персонажей Набо-

* *См., например, рецензии С. Яблоновского (Потресова) и А. Савельева (С. Шермана) на журнальную публикацию «Соглядатая» (Классик без ретуши. С. 81—84) или отзыв Ж.-П. Сартра на французский перевод «Отчаяния», где Достоевский назван «духовным отцом Набокова» (Там же. С. 129).*

** *Топоров В. Набоков наоборот // Литературное обозрение. 1990. № 4. С. 74.*

ков одаривал сокровищами сокровенных мыслей, желаний и впечатлений, то невозможно представить, будто он совсем обделил ими того колоритного персонажа, которого изображал во время интервью. Как и всякий настоящий художник, Набоков был искренен в своем лицедействе; он верил (хотел верить!) в «нас возвышающий обман» и «вдохновенную ложь» собственного мифа, так что даже в откровенно эпатажных декларациях и самых что ни на есть уклончиво-скользких ответах чувствуется внутренний пульс его бытия.

К тому же далеко не всегда писатель лукавил. Он действительно ненавидел насилие и деспотизм тоталитарных режимов; он никогда не был сторонником авангарда с его крикливым культом автоматической новизны, нигилистического разрушения традиции и «рассеянья смысла»; ему и впрямь претил самодовольный редукционизм «венского шамана» и его эпигонов, превращающих фантастически сложные и прихотливые узоры литературных шедевров в убогие схемы.

Что же касается программных эстетических деклараций и комментариев к собственным текстам — конечно, они не исчерпывают всего смыслового многообразия набоковских творений, конечно же, к ним стоит подходить критически (а порой и скептически), но все же их нельзя не учитывать при осмыслении творчества Владимира Набокова, тем более — «позднего» Набокова, сделавшего все возможное, чтобы максимально соответствовать разработанной концепции искусства и слиться со своим «сублимированным» идеальным двойником.

В конце концов стилизованная литературная личность Владимира Набокова, возникающая на страницах предисловий, эссе и интервью, — не менее интересное и художественно совершенное творение, чем его прославленные романы и рассказы. В нем искусно сплавлены бесхитростная правда и утонченный обман, исповедальная открытость и лукавое притворство; эфемерность фактов уравновешивается непре-

ложностью мифов, а редкие блестки личных признаний почти неразличимы на фоне пышного фейерверка мистификаций и нарочитого эпатажа.

Вечно ускользающий Протей, «мираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств» — таким предстает перед нами Владимир Набоков, человек, чья «истинная жизнь» была неразрешимой загадкой даже для близко знавших его людей.

«Он любит говорить вам неправду и заставить вас в эту неправду поверить, но еще больше он любит, сказав вам правду, сделать так, чтобы вы думали, будто он лжет»*,— обиженно жаловался Эдмунд Уилсон, общавшийся с Набоковым не один год, но так и не сумевший раскусить его до конца.

Уверен, это не удалось бы и любому другому следопыту, вздумай он разгадать тайну «В. Н.» и запечатлеть его цельный и законченный облик. Боюсь, такому смельчаку придется нелегко. Он должен будет преодолеть тысячу соблазнов, которыми его станет искушать демон поспешных и однозначных ответов, а в конце концов ему откроется перспектива умножающихся до бесконечности отражений или же круговерть калейдоскопически сменяющих друг друга личин, одна из которых лишь на мгновенье покажется истинным лицом великого мага и мистификатора, открывшего нам новые миры, но все сделавшего, чтобы скрыть от посторонних глаз вселенную своего «я», оставившего нас обреченно биться над неразрешимым вопросом.

Кто он, этот хитроумный Протей? Фокусник от литературы, ошеломляющий читателя каскадом изысканных словесных трюков и сюжетных головоломок, или философ-метафизик, пытающийся высмотреть «луч личного среди безличной тьмы по обе стороны жизни»? Язвительный сатирик, безжа-

* *Lolita's Creator — Author Nabokov, A «Cosmic Joker» // Newseek. 1962. Vol. 59. № 26 (June 25), p. 49.*

лостный препаратор человеческих пороков и слабостей, по-флоберовски бесстрастно подходящий к людям как к «мастодонтам и крокодилам» (и заспиртовывающий в своих книгах целые армии самодовольных пошляков и тупиц), или же тонкий лирик, воспевающий земную красоту, счастье любви и творчества? «Одинокий король», ищущий уединения и гордо презирающий почести и литературную славу, или же тщеславный ревнивец, досадующий на ее отсутствие, обрушивающий бурный ливень цианистой критики на литературных недругов и соперников, постоянно поддерживающий интерес к собственной персоне эпатажными заявлениями и эффектными декларациями?

Пожалуй, и то, и другое, и третье, и десятое, и двадцать пятое — и еще то, непонятное и неразличимое нами, что предстоит понять и в должной мере оценить будущим поколениям.

Николай Мельников

I / ИНТЕРВЬЮ



Интервью XI.1932

Андрею Седых

У В.В. Сирина

Сирин приехал в Париж устраивать свой вечер; думаю, к нему пойдет публика не только потому, что любит его как писателя, но и из любопытства: как выглядит автор «Защиты Лужина»? Публика увидит молодого человека спортивного типа, очень гибкого, нервного, порывистого. От Петербурга остались у него учтивые манеры и изысканная, слегка грассирующая речь; Кембридж наложил спортивный отпечаток; Берлин — добротность и некоторую мешковатость костюма: в Париже редко кто носит такие макинтоши на пристегивающейся подкладке.

У Сирина — продолговатое, худое, породистое лицо, высокий лоб. Говорит быстро и с увлечением. Но какая-то целомудренность мешает ему рассказывать о самом себе. И потом — это так трудно. Писателю легче рассказать о чужой жизни, нежели о собственной. В 33 года укладывается Тенишевское училище, бегство из Крыма, счастливое время Кембриджа, книги и скучная берлинская жизнь, с которой нет сил расстаться только потому, что лень трогаться с места, — да и не все ли равно, где жить?

Если отбросить писательскую работу, очень для меня мучительную и кропотливую, — *рассказывает Сирин, дымя папиросой,* — останется только зоология, которую я изучал в Кембридже, романские языки, большая любовь к теннису, футболу и боксу. Кажется, я неплохой голкипер...

Он говорит это с гордостью, — на мгновенье спортсмен берет верх над писателем. Но мы быстро находим прерванную нить разговора.

...Вас обвиняют в «нерусскости», говорят о сильном на вас иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от «Короля, дамы, валета» — до «Камеры обскуры».

Смешно! Говорят о влиянии на меня немецких писателей, которых я и не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорее о влиянии французском: я люблю Флобера и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательно не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и — ближе к нам — Чехова.

Ваш Лужин повесился; Мартын Эдельвейс свихнулся и — неизвестно для чего поехал в Россию совершать свой «Подвиг»; Кречмар из «Камеры обскуры» увлекался уличной женщиной. Роман целиком еще не напечатан, но конец его предвидеть не трудно. Кречмар, конечно, кончит плохо... Почему у физически и морально здорового, спортивного человека все герои такие свихнувшиеся люди?

Свихнувшиеся люди?.. Да, может быть, это правда. Трудно это объяснить. Кажется, что в страданиях человека есть больше значительного и интересного, чем в спокойной жизни. Человеческая натура раскрывается полней. Я думаю — все в этом. Есть что-то влекущее в страданиях. Сейчас я пишу роман «Отчаяние». Рассказ ведется от первого лица, обрусевшего немца. Это — история одного преступления. Еще один «свихнувшийся»...

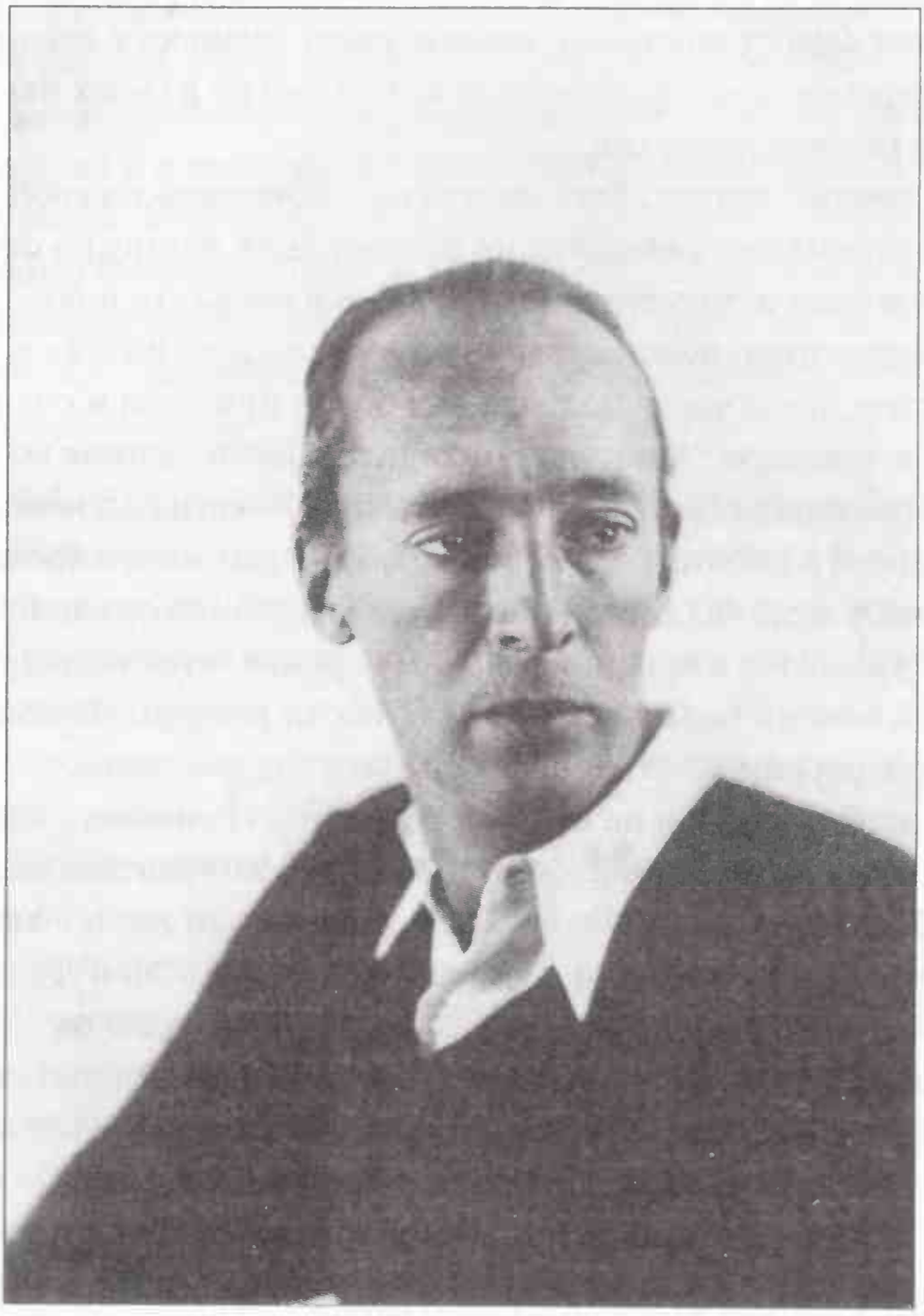
Какова техника вашей писательской работы?

В том, что я пишу, главную роль играет настроение, — все, что от чистого разума, отступает на второй план. Замысел моего романа возникает неожиданно, рождается в одну минуту.

Это — главное. Остается только проявить зафиксированную где-то в глубине пластинку. Уже все есть, все основные элементы; нужно только написать самый роман, проделать тяжелую техническую работу. Автор в процессе работы никогда не олицетворяет себя с главным действующим лицом романа, его герой живет самостоятельной, независимой жизнью; в жизни этой все заранее предопределено, и никто уже не в силах изменить ее размеренный ход.

Важен первый толчок. Есть писатели, смотрящие на свой труд как на ремесло: каждый день должно быть написано определенное количество страниц. А я верю в какую-то внутреннюю интуицию, во вдохновение писательское; иногда я пишу запоем, по 12 часов подряд, — я болен при этом и очень плохо себя чувствую. А иногда приходится бесчисленное количество раз переделывать и переписывать — есть рассказы, над которыми я работал по два месяца. И потом много времени отнимают мелочи, детали обработки: какой-нибудь пейзаж, цвет трамваев в провинциальном городке, куда попал мой герой, всякие технические подробности работы. Иногда приходится переписывать и переделывать каждое слово. Только в этой области я не ленив и терпелив. Например, чтобы написать Лужина, пришлось очень много заниматься шахматами. К слову сказать, Алехин утверждал, что я имел в виду изобразить Тартаковера. Но я его совсем не знаю. Мой Лужин — чистейший плод воображения. Так в алдановском Кременцком во что бы то ни стало старались найти черты какого-нибудь известного петербургского адвоката, живущего сейчас в эмиграции. И, конечно, находили. Но Алданов слишком осторожный писатель, чтобы списывать свой портрет с живого лица. Его Кременцкий родился и жил в воображении одного только Алданова.

Сирин задумался и замолчал. Разговор на литературные темы не возобновлялся.



VI.1940

Интервью

Николаю Аллу

Сирин-Набоков чувствует себя в Нью-Йорке своим, работает сразу над двумя книгами — английской и русской

Нью-Йорк тише и медлительнее Парижа

Владимир Владимирович Сирин-Набоков — один из двух русских писателей, живущих в Париже исключительно на доходы со своих литературных трудов. «Другим таким писателем, — *рассказывает Владимир Владимирович,* — был Алданов, кроме своей литературной работы зарабатывавший еще сотрудничеством в „Последних новостях"; главный литературный доход, конечно, приходил от переводных произведений, так как книги на русском языке расходились слабо».

Владимир Владимирович сравнительно молодой писатель, начавший свою литературную деятельность уже в эмиграции. Он скромно умалчивает о своих стихах, которые считает «юношескими увлечениями», *и небрежно говорит:* «Да, у меня есть две книжки стихов, но о них упоминать не стоит».

Автор этих строк впервые увидел имя Сирина 18—19 лет назад под прекрасным стихотворением, напечатанным в одной русской газете в Харбине и начинавшимся словами «На мызу, милые». С тех пор утекло много воды, строчки стихотворения позабылись, но живет еще то грустно-лирическое чувство, навеянное стихами, где в красивых образах рассказывалась мечта о возвращении в Россию. По-видимому, за такой длин-

ный срок эта мечта приняла уже какие-то другие, совсем не лирические формы.

Нью-Йорк тише и медлительнее Парижа

Владимир Владимирович приехал в Нью-Йорк из Парижа очень недавно, и его впечатления о Нью-Йорке являются большим контрастом впечатлениям многих других русских, приезжающих из Европы, и особенно из Парижа.

«Нью-Йорк по красоте я ставлю не на последнее место, — *говорит он,* — если не на второе. Что меня больше всего поражает и радует здесь, это — тишина, стройность и соразмерность. По моему мнению, здесь никакой «спешки» нет, и жизнь идет медленнее, чем в Париже. Конечно, по сравнению с Парижем здесь люди живут удобнее. На улицах царит удивительная тишина, которую я объясняю одинаковостью звуков. В Европе звуки очень разнообразные и поэтому значительно шумливее».

Владимира Владимировича поражает свойство нью-йоркского дневного света.

«Здесь удивительно выделяются краски и совершенно другой тон электрического света. Я не знаю, почему это, но мне здесь все напоминает раскрашенную фотографию».

Здесь Владимир Владимирович «очарован» *главным образом* «свободой в движениях», *в разговорах, замечательно простым и добрым отношением.*

«Уже на пароходной пристани меня поразили таможенные чиновники, — *говорит Владимир Владимирович.* — Когда они раскрыли мой чемодан и увидели две пары боксерских перчаток, два чиновника надели их и стали боксировать. Третий чиновник заинтересовался моей коллекцией бабочек и даже порекомендовал один тип назвать «капитаном». Когда бокс и разговор о бабочках закончились, чиновники предло-



жили мне закрыть чемодан и ехать. Разве это не показывает на простоту и добродушие американцев».

〈...〉

Многие книги Владимира Владимировича переведены на французский, немецкий, английский, чешский и финский языки. Сейчас он работает на английском языке над уголовным романом, а по-русски заканчивает «Солюс Рекс».

Парижский дом разрушен бомбой: вместо подлодки — кит

В.В. Сирин начал собираться в Америку два года тому назад, но вначале делал это с прохладцей, но когда стукнула война, он поторопился и выехал вовремя.

«Несколько дней назад, — *говорит Владимир Владимирович,* — я получил письмо от знакомых из Парижа, в котором они пишут, что в тот дом, где я жил с женой и сыном перед отъездом, попала бомба с немецкого аэроплана и совершенно разрушила его. Но ехали мы без приключений, не считая небольшой паники, поднявшейся на «Шамплене» при виде над поверхностью океана какой-то странной струи пара. У многих шевельнулась страшная мысль — «подводная лодка», но, к общей радости, это был только кит».

«Другим русским выезд из Франции был очень труден, да и я вряд ли выехал бы без помощи любезной гр. А. Л. Толстой. Самое большое затруднение — с получением визы. Но если виза получена, французы выпускают без всяких задержек. Мне они сказали даже: „Хорошо делаете, что уезжаете“».

Закончился период русской эмиграции в Европе

«Стремления у русских выезжать из Парижа не было. Вероятно, частью из любви к этому городу, частью из привычки и частью из характерного русского фатализма — что будет, то будет».

«Русские писатели в Париже сильно бедствовали. Незадолго перед отъездом в доме Керенского я встретил Бунина и Мережковских. Бунин еще имеет некоторые средства, но Мережковские живут в большой нужде, как и почти все остальные русские эмигранты. Единственные возможности какого-то заработка — вечера, газеты и журналы — с войной прекратились. А что происходит теперь — трудно предположить».

«Мне кажется, что с разгромом Франции закончился какой-то период русской эмиграции. Теперь жизнь ее примет какие-то совершенно новые формы. Лучшим моментом жизни этой эмиграции нужно считать период 1925—1927 годов. Но перед войной тоже было неплохо. Редактор «Современных записок» Руднев говорил мне, что у него есть деньги для выпуска двух номеров. А это что-нибудь да значит. Но теперь уже ничего нет».

Владимир Владимирович в Нью-Йорке сразу почувствовал себя «своим».

«Все-таки здесь нужно научиться жить, — *говорит он.* — Я как-то зашел в автоматический ресторан, чтобы выпить стакан холодного шоколада. Всунул пятак, повернул ручку и вижу, что шоколад льется прямо на пол. По своей рассеянности я забыл подставить под кран стакан. Так вот, здесь нужно научиться подставлять стакан».

«Как-то я зашел к парикмахеру, который, после нескольких слов со мной, сказал: „Сразу видно, что вы англичанин, только что приехали в Америку и работаете в газетах“. — „Почему вы сделали такое заключение?“ — спросил я, удивленный его проницательностью. „Потому что выговор у вас английский, потому что вы еще не успели сносить европейских ботинок и потому что у вас большой лоб и характерная для газетных работников голова“.

„Вы просто Шерлок Холмс“, — польстил я парикмахеру.

„А кто такой Шерлок Холмс?“»



Интервью радиостанции «Голос Америки»

V. 1958

Диктор: *До того как приступить к интервью с профессором Владимиром Набоковым, которое происходит в его доме в Итаке, я хочу познакомить наших радиослушателей с автором, написавшим под псевдонимом «Сирин» восемь романов на русском языке, которые печатались в эмиграционных издательствах в Париже, Берлине и Нью-Йорке. Родился Владимир Набоков в России, в 1899 году.*

На английском языке он стал писать в тридцать девятом году, а в сороковом он переселился в Соединенные Штаты.

Только что законченный труд Владимира Набокова на английском языке о «Евгении Онегине» является монументальным вкладом в науку о Пушкине. Ни на одном языке, включая русский, не существует такого исчерпывающего исследования «Евгения Онегина» хотя бы из-за того, что каждая строфа разбирается в примечаниях с точки зрения формы и содержания. А строф, как известно, в каждой из восьми глав около сорока пяти, не считая многочисленных вариантов и выпущенных Пушкиным строф.

В труде Набокова Пушкин рассматривается в свете сравнительного литературоведения как европейский писатель, а не как исключительно русский. Как европейский писатель Пушкин был подвержен всем влияниям французского восемнадцатого века и раннего девятнадцатого, которые были характерны для его современников.

Поэтому и получается, что «Евгений Онегин», как выразился Владимир Набоков, «обилен всякими параллелизмами, зву-

чащими иногда как пародия, а иногда как благодушный плагиат». Комментарий Набокова дает текстуальные и фактические сведения, как, например, техника пистолетной дуэли или история переводов Байрона на французский язык, которыми питались русские романтики, а также подробности быта пушкинских времен.

Но перейдем к интервью с маститым автором, которое, как мы упоминали раньше, происходит у него в доме в Итаке.

Зная, как вы заняты, Владимир Владимирович, вашей творческой и педагогической деятельностью, хочу вас поблагодарить, что вы нашли время для интервью. Думается, что следовало бы сперва разрешить один вопрос: будет ли мое интервью происходить с русским писателем Владимиром Сириным или же с известным американским писателем Владимиром Набоковым?

Не смущайтесь присутствием этой сборной команды: тут, конечно, есть и Набоков, и Сирин, и еще кое-кто. Американский Набоков, в общем, продолжает дело русского Сирина. Хотя с сорокового года я стал писать романы только на английском языке за подписью «Набоков», мой псевдоним «Сирин» еще мелькает там и сям, как придаток к моей фамилии под моими русскими произведениями — стихами, статьями.

Вы ведь знаете английский язык в совершенстве. Американская критика постоянно отмечает исключительное богатство, идиоматичность и своеобразие вашего английского стиля.

Английский язык я знаю с детства. В восемнадцатом году покинув Россию, я поступил в Кембриджский университет в Англии и окончил его в 1922 году.

Только что в Америке вышел ваш перевод «Героя нашего времени» Лермонтова. На обложке книги сказано, что с переводом вам помогал ваш сын.

Да, часть перевода сделана моим сыном Дмитрием, недавно кончившим Гарвардский университет и свободно владеющим обоими языками.

А что, ваш сын собирается пойти по вашим стопам и быть писателем?

(Смешок.) Нет. Ему всего двадцать четыре года, у него отличный бархатный бас, и он собирается быть оперным певцом. Но это ему не мешает мне помогать. Он только что сделал индекс для моего комментария к «Евгению Онегину».

А вот мне как раз хотелось поговорить о вашем переводе пушкинского «Онегина». Это что — перевод в стихах?

«Евгения Онегина» не раз переводили стихами на английский, на немецкий. Но все эти переводы приблизительные, и притом они кишат невероятными ошибками. Сперва и мне казалось, что при помощи каких-то магических манипуляций в конце концов удастся передать не только все содержание каждой строфы, но и все созвездие, всю Большую Медведицу ее рифм. Но даже если бы стихотворцу-алхимику удалось сохранить и череду рифм, и точный смысл текста, чудо было бы ни к чему, так как английское понятие о рифме не соответствует русскому.

Как же вы разрешили этот вопрос?

Если «Онегина» переводить — а не пересказывать дурными английскими стишками, — необходим перевод предельно точный, подстрочный, дословный, и этой точности я рад был все принести в жертву — «гладкость», изящество, идиоматическую ясность, число стоп в строке и рифму. Одно, что сохранил я, — это ямб, ибо вскоре выяснилось то обстоятельство, что это небольшое ритмическое стеснение оказывается вовсе не помехой, а, напротив, служит незаменимым винтом для закрепления дословного смысла. Из комментариев, объясняющих содержание и форму «Онегина», образовался постепенно том в тысячу с лишним страниц, который будет издан вместе с переводом основного текста и всех вариантов, известных мне по опубликованным черновикам. Работы было много, ею я увлекался лет восемь.

Как вам удается совмещать вашу творческую работу с университетским преподаванием?

Условия моей работы в Корнеллском университете в этом отношении исключительно благоприятны. Я читаю шесть-семь лекций в неделю — один курс посвящен обзору русской литературы от «Слова о полку Игореве» до Александра Блока; другой курс посвящен разбору некоторых замечательных произведений европейской литературы девятнадцатого и двадцатого веков. В этом курсе я разбираю такие романы, как «Госпожа Бовари», «Анна Каренина», «В поисках утраченного времени» Пруста и «Улисс» Джеймса Джойса. В специальном семинаре мои ученики изучают русских поэтов в оригинале.

Поговорим теперь, Владимир Владимирович, о вашей литературной деятельности в Америке.

Я предпочитаю говорить о моих последних произведениях — «Пнине» и «Лолите». «Пнин» вышел в прошлом году в Соединенных Штатах и в Англии. Он с тех пор переведен или переводится на французский, испанский, немецкий, шведский, датский и голландский языки. Пнин — эмигрант с медной лысиной, с трогательной нежной душой, — весь проникнутый лучшим, что есть в русской культуре, заблудившийся в чуждой ему среде между тремя соснами американского быта, на бритой лужайке. «Лолита» вышла на английском языке в августе этого года в издательстве «Патнэм». Это моя любимая книга. История бедной очаровательной девочки... Сейчас она переводится на шесть европейских языков. Обращалось ко мне и японское издательство. От советского издательства я еще не получал запросов.

Я привезла с собой вашу автобиографию «Другие берега», вышедшую в Чеховском издательстве в Нью-Йорке. Вы ведь очень известный энтомолог, и я знаю, что вы посвящаете ваши летние каникулы собиранию бабочек.



Бабочками я занимаюсь уже лет пятьдесят. До перехода в Корнеллский университет в продолжение шести лет я заведовал коллекциями бабочек в Гарвардском музее — Музее сравнительной зоологии. С тех пор как я переехал в Америку, я открыл, я описал несколько новых видов бабочек и собрал сотни драгоценных экземпляров для различных американских музеев.

В вашей автобиографии есть, между прочим, страничка, где вы говорите о бабочках, которую я знаю почти наизусть. Я хочу попросить вас прочесть ее нашим радиослушателям.

С удовольствием. «Далеко я забрел, — однако былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной. В цветущих зарослях аризонских каньонов, высоко на рудоносных склонах Санмигуэльских гор, на озерах Тетонского урочища и во многих других суровых и прекрасных местностях, где все тропы и яруги мне знакомы, каждое лето летают и будут летать мною открытые, мною описанные виды и подвиды. Именем моим названа — нет, не река, а бабочка, в Аляске, другая в Бразилии, третья в Ютахе, где я взял ее высоко в горах, на окне лыжной гостиницы, — та Eupithecia nabokovi McDunnough, которая таинственно завершает тематическую серию, начавшуюся в петербургском лесу. Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет дорогой посетитель, это его дело. И высшее для меня наслаждение — вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства — это наудачу выбранный пейзаж, все равно в какой полосе, тундровой или полынной, или даже среди остатков какого-нибудь старого сосняка у железной дороги между мертвыми в этом контексте Олбани и Скенектеди (там у меня летает один из любимейших моих крестников, мой голубой samuelis), — словом, любой уголок

земли, где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений. Вот это — блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить ее, все, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в официальных американских рекомендациях, to whom it may concern — не знаю, к кому и к чему, — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца».

Спасибо, Владимир Владимирович, за вашу любезность и за интересную беседу.

До свидания.

Диктор: *Мы передавали интервью сотрудницы «Голоса Америки» с профессором Корнеллского университета, писателем Владимиром Набоковым.*



X.1959

Интервью *Алену Роб-Грийе и журналу «Ар»*

В то время как «Лолита» совершает кругосветное путешествие, энтомолог Набоков и агроном Роб-Грийе разменивают пешки на шахматной доске литературы

«Equivoquer», согласно словарю Литтре: «выражаться двусмысленно». И, согласно тому же автору, «équivoque» означает «то, что можно истолковать по-разному». Так и с книгами и суждениями Владимира Набокова. Их нужно уметь толковать.

Перед вами ответы автора «Лолиты» на вопросы журналистов «Ар», которые мы задали ему во время встречи в редакции. К нашей беседе присоединился Ален Роб-Грийе, совсем недавно опубликовавший роман «В Лабиринте», книгу, заинтересовавшую Набокова.

Как вам пришла мысль написать «Лолиту»?

Не помню. Знаю только, что то была некая задача, которую мне хотелось решить, найти ей экономное и элегантное решение, как в шахматных этюдах, где необходимо следовать определенным правилам. Эта задача оказалась не из простых: требовалось найти идею, персонажей, также и вдохновение, некий «легкий озноб». И, как я объяснил в конце своей книги, этот легкий озноб пришел ко мне, когда я прочел где-то, кажется в «Пари суар», году в 39-м, рассказ о несчастной обезьянке, которой дали карандаши, и она, сидя

в клетке, принялась рисовать; и первое, что нарисовала маленькая пленница, были прутья ее клетки. Из этого родилась идея о человеке в плену страсти. Возможно это и стало началом книги. Я стал писать рассказ по-русски, но ничего не вышло. Там были маленькие француженки, которые, на мой взгляд, были не слишком французскими, ведь я не был знаком с французскими девочками. Потом я об этом забыл, и идея книги вернулась ко мне только в Америке.

Спустя много лет?

Да. Беременность затянулась: мне потребовалось шесть или семь лет с перерывами.

Стало быть, вам захотелось решить шахматную задачу в масштабе литературы?

Да.

Роб-Грийе: Вы ведь уже решали такую задачку в одной из ранних книг. Там шла речь о сумасшедшем, выбросившемся из окна. В той книге, помнится, разыгрывалась удивительная шахматная партия.

Она называлась «La Course du fou»* («Ход слоном»). Это своего рода каламбур, так как слово «course» служило раньше для обозначения ходов шахматных фигур, ну а «fou»...**

Роб-Грийе: А вы играете в шахматы?

Да. А еще я сочиняю шахматные задачи, а это не то же самое, что играть в шахматы.

Создавая «Лолиту», вы ожидали такого скандального успеха книги?

О скандале я не думал. Мне казалось, что книгу будет сложно опубликовать. Я думал, что выйдет несколько экземпляров, которые я раздам друзьям, знакомым эрудитам,

* *Название французского перевода «Защиты Лужина».*

** *Игра слов: основное значение слов «course» и «fou» — «бег» и «сумасшедший».*

вот и все. Издание было связано с большими трудностями. Наконец книга увидела свет здесь, в Париже — в 1955-м ее опубликовала «Олимпия». Потом уже появилось множество американских авторов, которые пожелали ее перевести, и мне оставалось только выбирать издателя, что всегда очень приятно.

Читаете ли вы критические отзывы на вашу книгу? Какие из них особенно вас удивили и заинтересовали?

Роб-Грийе: Вопрос можно сформулировать и по-другому: все критики, писавшие о книге, пространно пересказывали ее содержание, однако никто не обратил внимания на то, как она написана.

Читая критику, следует пропускать повествовательную часть и переходить прямо к выводам. Если же в критической работе таковых не содержится, то все забывается, потому что, по правде говоря, рассказать историю ты можешь и лучше рецензента. Все же были хорошие работы, в которых говорилось о романтизме книги. Как и в случае с вашей книгой, «Ревность». Это самый прекрасный роман о любви со времен Пруста.

Роб-Грийе: Об этом тоже мало кто говорит. С моей книгой произошло нечто противоположное вашему случаю. В «Лолите» во Франции видят главным образом сюжет. В «Ревности» сюжета не находят вовсе, обращают внимание только на то, как книга написана. Тогда как, говоря о «Лолите», следовало бы отметить хотя бы наиболее очевидные особенности, например то, что повествование ведется то от первого, то от третьего лица, причем зачастую в одной и той же фразе — на протяжении всего романа это создает необычайно любопытный эффект. Ведь это и одна из главных тем книги: раздвоение героя.

Как бы вы могли очертить географию откликов, которые «Лолита» вызвала в мире?

Это было бы очень интересно. К примеру, в Японии книгу выпустили в красивой обложке, на которой изображена молодая женщина, блондинка, с округлой грудью и несколько раскосыми глазами. Так сказать, Лолита Монро. У японцев очень забавный взгляд на вещи.

Книга вышла и в Индии, и в Турции. Там сочли, что не стоит поднимать столько шума из-за вещей, которые представляются такими нормальными, такими естественными. Вот вам другая точка зрения.

В Швеции тираж книги сожгли. Я не читаю по-шведски, но каждый русский может смешать щепотку немецкого с щепоткой русского и разобрать шведский текст; моя жена взялась за эту работу, так как мы были удивлены, что книга такая тонкая; совсем маленькая книжка, плоская, как канцелярская кнопка. И что же? Оказалось, что они оставили только самые игривые эпизоды и избавились от всего остального. Почти как у де Сада, правда?

Должно быть, каждая из ваших книг — это в некотором роде решение задачи из области литературных шахмат?

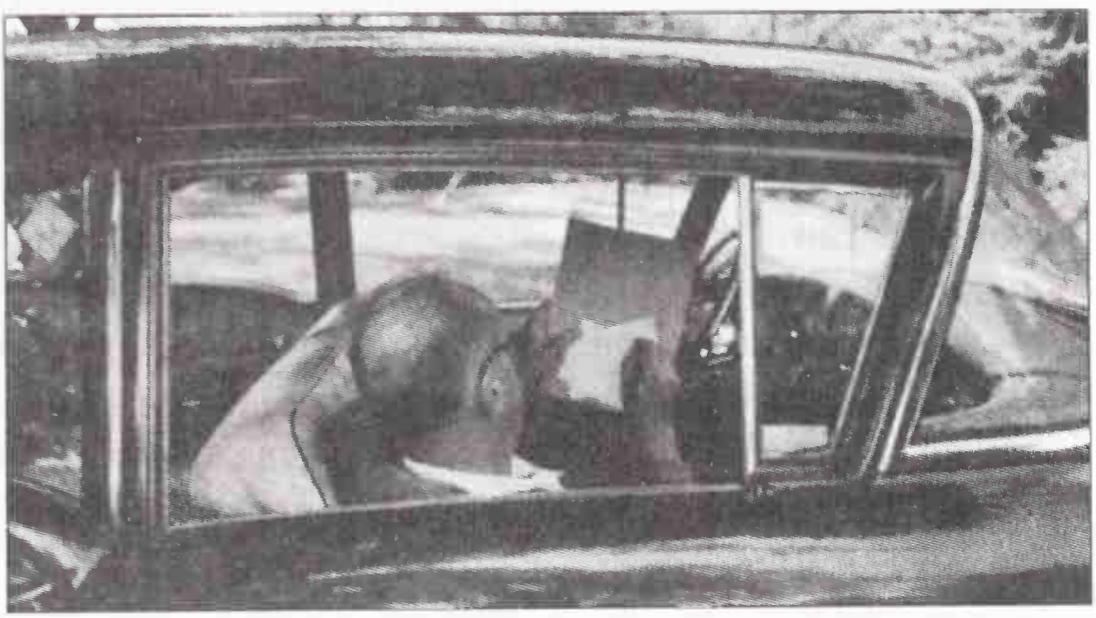
Вероятно. Это более или менее сознательный выбор, и мне кажется, что это относится и к Роб-Грийе.

Роб-Грийе: Всегда. Забавно, что вы об этом упомянули, потому что обычно меня за это упрекают. Всё толкуют о форме и содержании.

Кто из персонажей «Лолиты» наиболее вам симпатичен?

Лолита. Именно к ней должен проникнуться дружелюбием хороший читатель. Американские читатели в основном видят в ней несносную девчонку, но все же их жалость вызывает не кто иной, как Лолита. Это довольно трогательно.

Кто же испытывает истинную страсть — ваш герой или Лолита?



О страсти бедной Лолиты нам известно совсем немного, но именно моего героя обуревает чувственное пламя, буря эмоций, а потом, в конце, это уже любовь — любовь, скажем так, человеческая и божественная. Мой герой отрекается от своей страсти, но, хотя Лолита уже не нимфетка, теперь она — любовь его жизни.

Можно ли сказать, что среди писателей в Соединенных Штатах вы стоите особняком?

Иногда я слышу далекое эхо, слабые отзвуки Набокова, но редко. Это трудно признавать, но я не создал школы.

Роб-Грийе: Представьте себе, я тоже!

Правда ли, что, сочиняя, вы многое черпаете из своей памяти, которая, говорят, превосходна?

Да, но не во всем. Моя память очень цепкая в отношении игры света, предметов и сочетаний предметов... К примеру, на станции стоит поезд, я смотрю в окно и там, на перроне, вижу камушек, вишневую косточку, обрывок фольги — я вижу их во взаимном расположении так ясно, что кажется, будто они не изгладятся из моей памяти никогда. И все так просто забывается: забываешь даже, как на это смотрел. Но как все это вспомнить? Наверное, связав с чем-то другим.

Роб-Грийе: Помните дневник Кафки, заметки о поездке в Райхенберг, где он пишет лишь о подобных вещах? «Я увидел человека, чуть подавшегося вперед, перед ним стоял стакан», или же: «Рядом с дверью лежал камень». Он только это и замечает. Так любопытно.

Это и хочется вызывать в памяти, своеобразные ориентиры. Мне кажется, это один тип людей, а есть еще другие, те, кто любит «большие идеи».

Какую из своих книг вы считаете лучшей?

Есть три книги, которые я бы поставил рядом: «Лолита», наверное, лучшее из того, что я написал. Есть еще роман под названием «Дар». И еще один, «Приглашение на казнь». Эта книга только что вышла в Англии. Я написал ее по-русски, в тридцать лет.

Вы пишете регулярно?

Нет.

Вы придерживаетесь определенного распорядка в работе?

Нет. Я пишу в кровати, я пишу на «справочных карточках».

Вы пишете и по-английски, и по-французски?

По-английски. По-французски я написал только несколько коротких вещей.

Перевод Марка Дадяна



X.1959

Интервью *с Анн Герен*

Добрый человек мсье Набоков

Отец Лолиты оставляет нимфеток ради Пушкина и Роб-Грийе

Во Франции, как и повсюду, «Лолита» пользовалась большим успехом. Вы его ожидали?

Когда автор пишет книгу, у него есть определенный замысел этой книги. Успех содержится в этом замысле: если книгу пишут, значит, ее хотят издать. Если ее намерены издать, значит, хотят, чтобы ее прочли. И прочли многие. Как раз для того, чтобы она имела успех. Успех идет рука об руку с книгой. Это один из элементов самой книги.

Я должен признаться, что «Лолита» — моя любимая книжка. Среди десятков романов, написанных мною по-русски и по-английски, я предпочитаю именно этот. Я подумал: в разных концах света есть немало хороших читателей, а раз так, книгу прочтут. Но я представлял себе, что она выйдет в сокращенном виде, ограниченным тиражом, предназначенным для нескольких книжников-эрудитов.

Я также предполагал, что ее запретят в Соединенных Штатах. Ведь то, что ее запретили в Англии и Австралии, в порядке вещей. Однако весь парадокс в том, что ее разрешили в Соединенных Штатах и запретили во Франции!

С тех пор промах загладили.

Да, полностью загладили.

Какого рода успех сопутствовал «Лолите» в Соединенных Штатах?

Художественный и философский. Ни в коем случае не скандальный успех. Как ни странно, американцы не причислили «Лолиту» к книгам того рода, которые следует держать подальше от любопытных глаз. Молодые люди читали ее так же, как читают все остальное. Затем они разыскивали меня — студенты, школьники, — и говорили: «Вот экземпляр „Лолиты". Я хочу подарить его папе на Пасху, маме на Рождество, не могли бы вы подписать его, господин Набоков?» Экземпляры я не подписывал, но главное тут — в их поступке. Потом и папа читал, но ко мне уже не обращался. Пример другого рода: религиозные объединения наперебой просили меня выступить с лекциями по «Лолите». Чего я не делал. И кроме того, со всех концов света я получил письма читателей, которым книга полюбилась и которые судят о ней с тонкой проницательностью.

Многие ваши читатели восприняли «Лолиту» как потрясающую историю любви, взятую из жизни. Это входило в ваши планы?

В «Лолите» есть какая-то полнота, наполненность до краев, как в яйце, что-то гармоническое. Мне кажется, что писатель рассматривает свою книгу как некий рисунок, который он желает воспроизвести, и я полагаю, что мне удалось достаточно точно воспроизвести этот рисунок. Все контуры на месте, и все детали целы. В одно прекрасное мгновение я подумал: «Ну, теперь все, мне больше нечего добавить». Кажется, впоследствии я убрал кое-какие странички то тут, то там; какие-то длинноты. Но книга сочинилась. Я трудился над ней урывками многие годы, ибо занимался другими вещами: лекциями в Корнеллском университете и другой книгой, научной работой о творчестве Пушкина, которая отняла у меня десять лет (чуть было не сказал сто лет...). Так что писал я

«Лолиту» исключительно на вакациях. Мы с женой объездили Америку, всю Америку, все мотели. Мы гонялись за бабочками в Скалистых горах, и когда лил дождь или было пасмурно, и если я не падал с ног от усталости, я располагался в нашем авто на приколе у каюты мотеля и писал. Одну страничку, другую страничку и, если дело спорилось, продолжал.

Ловец бабочек

Неужели вы писали в машине?

Да, я пишу от руки на карточках, которые у нас называются *index-cards**. Пишу карандашом. Моя мечта — всегда иметь остро отточенный карандаш. Первый черновик я затем переписываю чернилами на обычной бумаге. А потом жена перестукивает это на машинке. Я ничего не умею делать руками. Даже водить машину.

Разве не вы утверждали, что ловите бабочек?

Ну да, разумеется, вот единственное, что я умею! Когда я начинаю препарировать, расчленять какую-нибудь бабочку, дабы рассмотреть ее хорошенько под микроскопом, в этот миг ни с того ни с сего в моих руках просыпается утонченность, а в пальцах ловкость, и я могу творить ими чудеса. Но бабочками дело и ограничивается. Затем руки сызнова превращаются в, как говорят англичане, *all thumbs***, руки-крюки.

Вы часто вносите исправления в то, что пишете?

Все время. Именно поэтому я пишу сперва карандашом: можно взять ластик и что-то поправить. Слова в процессе сочинительства не текут у меня сплошным потоком. Дело идет со скрипом, с мучительным трудом. Написание письма, даже почтовой открытки занимает у меня часы. Я не знаю, как это делается.

* *Справочные карточки (англ.).*

** *Буквально: одни большие пальцы (англ.).*

Откуда такое имя — «Лолита»?

Все начиналось с Долорес. Очень красивое имя, Долорес. Имя с длинной вуалью, с текучими очами. Уменьшительное от Долорес — Лола, а уменьшительное от Лолы — Лолита.

А знаете, где есть Долорес? Только что мне вдруг вспомнилось: в «Монте-Кристо». Я его читал, когда был маленький.

Не встречалась ли тема «Лолиты» и прежде в ваших книгах?

Так утверждают критики: дескать, то тут у меня девочки, то там очень юные девочки, быть может, слегка распущенные… Я не знаю. Скоро я выпущу книгу в издательстве «Галлимар», там есть одна любовная история из детства. Я рассказываю о девочке, с которой познакомился на пляже в Биаррице. Мне было 10 лет, ей 9. Это была совершенно платоническая любовь. Видеть в ней первую Лолиту нелепо.

Не вы ли придумали слово «нимфетка»?

Да, я. «Нимфа» уже имелась. И Ронсар, любящий латинские уменьшительные суффиксы, воспользовался словом «nymphette» в одном из сонетов. Но не в том смысле, в каком употребил я. У него речь шла о нимфе, которая была мила.

Трехъязычие

Про вашу такое не скажешь. И все-таки вы были довольно жестоки с Лолитой.

Да. Но в то же время это очень трогательный персонаж. К концу книги читателю вместе с автором становится жаль ее, бедняжку, приносящую себя в жертву на алтаре мотелей*. В этом много печали. Она вышла замуж за бедного паренька, за некоего Скиллера, и в этот самый момент Гумберт Гумберт понимает, что любит ее и что на сей раз его

* *В оригинале каламбурная внутренняя рифма: «autel» (алтарь) — «motel» (мотель).*

любовь настоящая. Она уже не такая хорошенькая, она уже не столь грациозна, она ждет ребенка, и вот теперь-то он ее любит. Начинается главная любовная сцена. Он говорит ей: «Бросай мужа и переезжай ко мне», а она не понимает. Для него это все та же Лолита, и он любит ее очень нежно. Отнюдь не с той нездоровой страстью. А потом она умирает. Уже в предисловии я упомянул некую миссис Скиллер, которая скончалась в одном крошечном поселении на Аляске под названием Grey Star (Серая звезда). Речь идет о ней, но коль скоро читатель не подозревает, что она выйдет замуж и возьмет фамилию Скиллер, то он пребывает в неведении. Тем не менее все уже здесь *planté*, как выражаются американцы. Лолита мертва, поскольку книга опубликована, а ее смерть была условием публикации. Все это стоило мне кровавых слез. Все эти мелкие детали. Безумно сложно сделать книгу, которая была бы внутренне убедительна от начала до конца.

Вы пишете что-нибудь еще в настоящее время?

Да, огромный труд, работу о Пушкине — я о ней упоминал. В пяти томах. Рукопись только-только завершена и находится на руках у нью-йоркских издателей из Random House и Morning Press. В настоящее же время я немножко передохну, поболтав с вами о том о сем, а потом сяду писать другую книгу. Скорее всего, очередной роман.

На какой сюжет?

Нет, об этом я не могу вам поведать. Как только начинаешь рассказывать о таких вещах, они умирают. Как при метаморфозе: превращения не происходит, если за ним наблюдают.

Все были восхищены мастерством, с которым написана «Лолита». Как вы считаете, то, что вы владеете тремя языками — русским, французским и английским — как-то повлияло на стиль романа?

Я люблю слова. Да, я хорошо знаю три эти языка, эту troïka, три эти лошадки, которых всегда запрягаю в свою повозку. Моей кормилицей и первой нянькой была англичанка. Потом появились гувернантки-француженки. В ту пору я, разумеется, постоянно общался и на русском. Затем было семь или восемь английских гувернанток, учитель-англичанин, а также учитель-швейцарец*.

Царское воспитание!

Скорее, в духе Руссо. Дома мы разговаривали на трех языках. Однако за столом, когда подавали три наших слуги, мы, чтобы те не поняли, переходили на французский или английский.

Малинка

Позвольте задать вам нескромный вопрос: на каком языке вы думаете?

Разве думают на каком-то языке? Думают скорее образами. Это та самая ошибка, которую, на мой взгляд, совершил Джойс, то затруднение, которое он так и не смог преодолеть. К концу «Улисса», в «Поминках по Финнегану» словесный поток, без знаков препинания, пытается соответствовать некоему внутреннему языку. Однако люди таким манером не думают. Словами — да, но также готовыми оборотами, клише. Ну и, само собой, образами; слово растворяется в образах, а затем образ выдает следующее слово.

В чем, по-вашему, суть различий между этими тремя языками, тремя инструментами?

В нюансах. Если вы возьмете слово «framboise», то по-французски малина алого, подчеркнуто ярко-красного цвета. В английском слово «raspberry», пожалуй, тускло-блеклое с,

* *Газетная опечатка; следует читать: «учительница швейцарка».*

может быть, слегка коричневатым либо фиолетовым оттенком. Цвет довольно холодный. В русском же вспышка цвета — «малиновое», слово ассоциируется с чем-то блестящим, с весельем, с перезвоном колоколов. Как все это передать в переводе?

В «Лолите» вы показали Америку в довольно-таки сатирическом разрезе.

Вероятно. Но это всего лишь макет Америки, а я бы мог построить любой другой. Я сделал ту Америку — причудливую, занимательную, — какая мне по душе, и заставил персонажей действовать в ее садах и горах, которые воссоздал сам или, точнее, выдумал. Что же касается мыслей, каковыми я снабдил Гумберта Гумберта, то они вполне заурядные. Мысли профессора средней руки. Не мои мысли.

Судя по его виду, он глубоко потрясен скандальной стороной своего любовного приключения. Тогда как автор, похоже, держит дистанцию, занимает ироническую позицию, наблюдая за всей той драмой, какую переживает Гумберт Гумберт в запутанных отношениях с Лолитой. Или это неверно?

Я не занимаю никаких позиций. Это его неприятности. От них он и погибает. Можно сказать: в сущности, вот она, мораль, вот он, жандарм нравственности, возникающий под занавес книги. Но вместе с тем… он должен был умереть. Иначе книги бы не было.

Более того: Гумберту Гумберту не посчастливилось оказаться в том месте, где он вполне мог быть. В штатах вроде Техаса или Миссисипи разрешается жениться на девочках 11 лет. А вот об этом мой простофиля понятия не имел!

Американцы и русские

Как же так вышло, что вы об этом ни словом не обмолвились?

Пророни я хоть слово — и книги бы не было!

Что вы на самом деле думаете об Америке?

Это страна, где я дышал полной грудью.

Не довелось ли вам страдать от того, что принято называть американским материализмом?

Никоим образом. Там, как и везде, есть свои зануды и интересные личности, свои филистеры и порядочные люди. Все общества материалистичны. И были таковыми еще тогда, когда писали гусиными перьями и присыпали сохнущие чернила песком.

Вы вернетесь в Россию?

Нет. Никогда. С Россией покончено. Это сон, который мне приснился. Я придумал Россию. Все кончилось очень плохо. Вот и все.

Вы много читаете?

Да. Слишком. Две или три книги в день. А после все забываю.

Вы читаете романы?

Когда я работал над книгой о Пушкине, я перечитал всю французскую литературу до Шатобриана и всю английскую литературу до Байрона. Я читаю быстро, однако ж это чтение заняло уйму времени. Например, «Новая Элоиза». Я прочел ее в три дня. Потом я чуть не умер, но все-таки прочитал.

Я также прочел аббата Прево. «Манон Леско» просто превосходна. Вот вы говорили о любовных историях… «Манон Леско» из тех книг, от которых морозец по коже — он вам знаком, этот холодок?.. Одна маленькая скрипичная нотка, долгие рыдания…

Как вы полагаете, пишут ли еще сегодня любовные романы?

Пруст…



Докучный Жид

Я хотела поговорить о современниках.

Мне было двадцать, когда умер Пруст. Для меня он современник. Но возьмите «Ревность» Роб-Грийе: вот прекрасный любовный роман. Одна из самых поэтичных из мне известных книг, от нее возникает тот легкий озноб, о котором мы говорили.

Правда?

Да, самый значительный любовный роман после Пруста. Но не будем обсуждать современников, поскольку эти бедняги еще не умерли.

Да, и не стоит убивать их до срока. Вам понравился Жид?

Не особенно. Есть вещицы очень добротные, «Подземелья Ватикана». Но чем больше его читаешь, тем он докучнее. Он не знал жизни. Он совершенно не знает людей. Пожалуй, лишь описание маленьких арабов не слишком плохо… Некая разновидность засахаренных фруктов…

Вы посещаете театры?

Я неплохо знаю драматургию Скриба, где в первом акте с мебели стирают пыль… А в молодости я очень любил пьесы Ленормана. Их еще дают?

Нет.

Увы, увы! До чего же они были прекрасны, до чего поэтичны. Я не часто хожу по театрам. В последний раз я там был в 1932-м.

А кино?

Есть же телевидение. Посмотреть какой-нибудь фильм Хичкока — дома ли, вне дома — в сущности, разве не одно и то же?

Вас интересует, что за фильм собираются снимать по вашей книге?

Знаю только, что там будет премиленькая Лолита с весьма хорошо развившимися формами. Но это все, что мне известно.

Зачем вы приехали в Европу?

Отдохнуть и повидаться с кое-какими друзьями или родственниками. У меня есть сестра, которую я не видел с 1935-го, она живет в Женеве, и я собираюсь с ней встретиться. У меня также есть брат в Брюсселе.

В каком году вы покинули Европу?

В 1940-м, на «Шамплене». Прелестный корабль, шедший зигзагами, наверняка чтобы избежать встречи с субмаринами. Это было его последнее путешествие. Вскоре его все-таки потопили. Жалко.

Что изменилось в Европе за эти двадцать лет?

Автомобили. А так почти ничего. Да, еще появилось гораздо больше ванных комнат.

Перевод Александра Маркевича



Интервью X.1959

Жану Дювиньо

«Когда я пишу, то придумываю самого себя ...»

Место действия: холл «Континенталя». (...) Я присоединяюсь к Набокову в «зимнем саду», где, как у Пруста, полно орхидей каттлея. Неподалеку от нас упитанная дама читает газеты на неизвестном языке, издавая еле слышное урчание.

А вот Набоков совсем даже не похож на свои фотографии, он более подвижный, более нервный и менее толстый. За стеклами очков в глазах веселый интерес, почти никакой мечтательности, взгляд внимателен, но не назойлив. Я говорю ему, что еще до того, как он прославился со своей «Лолитой», у него имелись поклонники во Франции. Те, кто прочли «La Course du Fou», «La Méprise»** и «Истинную жизнь Себастьяна Найта», знали о существовании писателя вне школ и жанров, который придает новую форму тому, что Бодлер назвал бы modernité***. После «смерти Искусства» в ответ на «смерть Бога», после разочарования, последовавшего за скороспелым и несчастливым браком между романистами и социально-политической реальностью, искусство Набокова воспринималось как удар бича: юмор, сверхинтеллектуальность и дистанция между сюжетом и сознанием романиста открыли совершенно новый путь.*

* *Так было переведено заглавие романа «Защита Лужина».*

** *Оплошность (фр.). Под таким заглавием вышел французский перевод «Отчаяния».*

*** *Современность (фр.).*

Писатель, — *говорит мне Набоков,* — должен оставаться за пределами создаваемой им условности: не вне собственного творчества, но вне жизни, в ловушки которой он не должен попадаться. Короче говоря, он словно Бог, который везде и нигде. Это формулировка Флобера. Я особенно люблю Флобера... Мне давно известно, что во Франции имеются «стендалисты» и «флоберисты». Сам я предпочитаю Флобера. В «Истинной жизни Себастьяна Найта» я хотел, как нетрудно заметить, написать сатиру на биографические романы, на все эти «несчастные жизни Рембо» и прочую белиберду! Это позволило мне сохранить дистанцию между мной и моим персонажем. Я не равен моему персонажу. В сущности, когда пишу, я придумываю самого себя... Есть мой персонаж, персонаж-рассказчик и порой две, три, четыре серии других планов. Это вполне сравнимо с тем, что происходит в современной физике: я делаю рисунок мира, и он вписывается в некую вселенную...

В статье, опубликованной в «Нувель ревю франсез» в 1939 году, Сартр, говоря об «Оплошности», объяснил причину этой удаленности романиста от сюжета вашей оторванностью от корней, вашим положением эмигранта.

Полагаю, что он ошибся. Почвы я не терял. Даже если бы в России нежданно-негаданно не случилось революции, я жил бы во Франции или Италии. Моя либеральная в политическом плане и космополитическая семья приучила меня жить в интернациональном климате, где французский и немецкий* языки занимали то же место, что и русский. В отличие от Бунина, представителя традиционной России, я таковым не являюсь. Я чувствую гораздо более тесную связь, например, с Кафкой... На самом деле я очень близок к французской литературе, и я не первый русский писатель, который в этом признается!

* *Так в тексте; правильно — английский.*



К нам подсаживается мадам Набокова, необычайно изящная женщина с ослепительной улыбкой. Она тоже думает, что ее супруга более всего можно сравнить с французскими писателями, которых он много читал в свой парижский, довоенный период. Именно она переводит разговор на «Лолиту»...

Это ни в коем случае не социально-сатирический роман, — *говорит Набоков,* — как утверждали некоторые американские критики. Я родился не в Америке и не знаю всех аспектов американской действительности, так как же я могу написать на нее сатиру?! Мне это даже в голову не приходило... Я мысленно представил Лолиту маленькой американской девочкой вроде тех, какие там встречаются, но я никогда не был с ней знаком! Критики не поняли, что «Лолита» в глубине своей произведение нежное, по-своему пронизанное добротой. В конце Гумберт догадывается, что разрушил Лолитино детство, и поэтому страдает. Это роман, вызывающий сострадание... Гумберт перепутал патологию любви с человеческой любовью и мучается угрызениями совести. И тогда-то понимает, почему пишет книгу.

Быть может, им движет нечто бодлеровское или достоевское? Человек, который унижает тех, кого любит, и любит тех, кого унизил...

Только не Достоевский, нет уж, — *уверяет Набоков.* — Мне совершенно не нравится Достоевский. По-моему, он просто журналист...

Дени де Ружмон сравнил «Лолиту» и «Доктора Живаго», увидев в двух этих книгах (которые он сопоставил с «Человеком без свойств» Музиля) новую версию западной любви. Вас устраивает сравнение с Пастернаком?

Я не в восторге от «Доктора Живаго»... По сути дела, Пастернак путает советскую революцию с либеральной револю-

цией. Некоторые из поведанных им историй лживы; например, бегство министра либерального правительства Милюкова. Милюков бежал из России, потому что его преследовали*. Как бы там ни было, «Доктор Живаго» не вполне художественное произведение.

Можно задаться вопросом: а не соответствует ли ваше искусство, эти навязчивые репризы писателя о творчестве и творчества о писателе, эта двойная игра, этот юмор — той реальной ситуации, в которую человек часто попадает на протяжении тридцати лет?

Не люблю привязывать произведения искусства к окружающей действительности. Тот факт, что я был вынужден писать книги на неродном языке и поселять своих героев не в той среде, где вырос сам, не имеет никакого отношения к тому, что я хочу сказать и что с тем же успехом сказал бы, не случись советской революции.

Перевод Александра Маркевича

* *Отец Набокова, известный либеральный деятель, был убит русскими фашистами при попытке заслонить от них своего друга Милюкова. (Примеч. Ж. Дювиньо.)*



Интервью 1.1961

Анн Герен

Он любит юмор, теннис и Пруста.
Не любит коммунистов, Сада и Фрейда

Сейчас Владимиру Набокову 61 год. ⟨...⟩

Не по-зимнему жаркая Ницца лениво раскинулась на берегу. Воскресный день на Английской набережной. За одним из этих унылых фасадов (кондитерская 1900), в княжеском, но скромно меблированном апартаменте остановился Владимир Набоков, pater familias (взрослый сын исполинского роста — бас в Милане; и сдержанная элегантная супруга с убеленными сединой волосами); бывший преподаватель европейской литературы (Гарвард и т.д.); знаменитый романист («Лолита»), а теперь еще и мемуарист («Другие берега»).*

В данный же момент он смеется. Он носит пенсне на черном шнурке. И смеется. С каждым приступом смеха голос повышается на октаву, трясущееся от хохота лицо морщится, и пенсне падает. Набоков подбирает его и начинает заново.

Я совсем не умею говорить, — *сообщает он вместо вступления.* — В мою бытность преподавателем я писал все свои лекции заблаговременно. Без записей я был как без рук. Как-то раз я должен был рассказывать о Достоевском, которого не люблю...

Простите...

...Которого, как я сказал, не люблю. Это журналист: он не творил, у него не было времени. Он писал, как Ричардсон

* *Отец семейства (лат.)*



и Руссо (коими вдохновлялся), сентиментальные романы, предназначенные для молоденьких девушек (*sic!*), которые, однако, нравятся также и молоденьким мальчикам. *(Смеется.)*

Не следует ли здесь задать традиционный вопрос о «русском начале в вашем творчестве»? Но разве не сам Набоков написал в мемуарах, что связан родственными узами с великой русской литературой только по линии своей собачки — «внучки собак Антона Чехова».

...словом, я хотел развенчать Достоевского. Но по ошибке захватил лекцию о Чехове. Тогда я стал заикаться, запинаться... и заговорил о Чехове.

Которого вы любите?

О да. Уж он-то по крайней мере не плодит общие идеи. Ненавижу общие идеи. Посему ни разу в жизни не подписал ни одного манифеста и не был членом ни единого клуба. Кроме теннисного. *(Еще сегодня утром, скинув пиджак, он выиграл партию.)* И коллекционеров бабочек.

Мастером этого искусства он стал еще в детстве. Потом произошла революция. ⟨...⟩ О революции, столь круто изменившей его жизнь, Набоков упоминает в мемуарах вскользь (но резко). Стараясь ее не замечать?

Была лишь одна русская революция, — *говорит он.* — Февральская, которая привела к власти Керенского. (*В его правительстве отец Набокова был министром без портфеля.*) Что он нам дал, этот коммунизм? Хорошо организованную полицию. Но и при царях дело уже было поставлено с размахом: слуги моего отца служили в полиции. Одного из них, подслушивавшего у дверей, разоблачили. И он, рыдая, бросился отцу в ноги.

Славянская душа разрывалась

И что сказал ваш отец?

« Дай же ему чего-нибудь выпить» или что-то в этом роде...

Набоков медленно говорит на безукоризненном французском, который изучал еще в Санкт-Петербурге и Париже, где написал («на чемодане, положенном плашмя на биде, в ванной комнате — единственно пригодном для жилья помещении») роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта»).

Вы сменили столько стран, а сами изменились?

В мыслях нет. И даже в стиле. (Я грамотно писал на нескольких языках, даже если славянская душа иногда разрывалась.) Изменились только словари. Единственно, что было очень трудно — перейти от «Литтре» к «Уэбстеру».

А как эта смесь культур повлияла на ваше творчество?

Слабо. Уже к моей русской культуре примешивались многие другие, особенно французская. Нет, учителей у меня не было, но некоторое родство я признаю — например, с Прустом...

Но эти вопросы совсем не интересуют моего собеседника. Он снова развеселился настолько, что это грозит положить конец нашей беседе. Сменим-ка тему.

Название «Другие берега»...

...начало стихотворения Пушкина — романтического, в духе Ламартина, где поэт вновь видит озеро своей молодости.

Набоков пишет: «Ностальгия, которой я питался все последние годы, является гипертрофированным чувством утраты детства». (Более всего за эту утрату он на дух не выносит большевиков.) В мемуарах он делит свою жизнь на три периода по двадцать лет в каждом: теза (детство), антитеза (изгнание в Англию, Францию и Германию), синтез (Соединенные Штаты).

Вынужденный неоднократно переезжать из одной страны в другую, Набоков, как кажется со стороны, озабочен лишь тем, какое влияние это оказывает на его искусство. А точнее,

на его технику: языки, стиль, слова, вплоть до букв — разговор все время крутится вокруг этого.

Оригинальное название моих воспоминаний — «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»). Дело не в том, насколько оно убедительное. Но уж больно приглянулись мне два «v».

В первую голову он, этот Набоков, лингвист и чувственник. Необыкновенно зорким своим глазом заметив цвет (желтый) моего блокнота, он предположил, что тот принимал солнечную ванну. Для «Лолиты» он «нашел ненаходимую книгу» о «Размерах девочек»...

Не мог же я в самом деле раздеть одну из них, чтобы измерить объем бедер!

Как? Вы не были знакомы с Лолитой?

Когда я писал книгу, никаких Лолит в помине не было. (Теперь их встречаешь повсюду.) Наибольший интерес для меня представлял феномен навязчивой идеи. (Кстати, случай Гумберта, каковой я тоже придумал, подтверждают проштудированные мной статистические данные.) А также прямо-таки научная проблема: как описать его болезненную страсть?

Вы могли бы подыскать что-нибудь другое, более нормальное...

Конечно. Кататься на велосипеде интересно. Но кататься на нем без рук, без шин, без колес еще лучше, поскольку так оно труднее.

Высокоморальная мораль

Общественное возмущение вокруг «Лолиты»? Самого автора скандал... возмущает. Так что же, «Лолита» прежде всего роман сатирический?

Ничего подобного! Это очень нежная книга. Карта Страны Нежной любви внутри Соединенных Штатов. (*И он с текстом в руке читает мне дифирамбические описания пейзажей.*) Моя Америка — вымысел, некий макет.

Тем не менее, множество людей ее узнали.

Это не входило в мои планы.

Тогда что же такое «Лолита»? Безнравственная книжонка? Набоков сие отрицает.

Напротив. Там есть высокоморальная мораль: нельзя причинять зло детям. А вот Гумберт это зло причиняет. Можно как-то оправдывать его чувства к Лолите, но не его извращенность...

Как будто я слушаю проповедь...

Здесь природа на стороне Церкви... Увы!.. Лолита жертва, а не маленькая распутница. И потом, разве же я недостаточно показал, как все это дурно, коли дал Лолите мертвое дитя?

И все же, в конце...

Гумберт предстает более чистеньким, не так ли? Добрый читатель должен ощутить пощипывание в уголке глаза *(Набоков стирает воображаемую слезинку)*, когда Гумберт дарит деньги своей повзрослевшей и неверной Лолите.

Я произношу слово «порнография». Набоков выходит из себя.

Вы маркиза де Сада читали? Про те оргии? Все начинается с одного человека, потом их пять, потом пятьдесят, а потом они зазывают садовника. *(Раскатисто смеется.)* Вот где порнография: количество без качества. Это банально, это не литература.

Пауза. Он продолжает: «Интенция искусства всегда чиста, всегда моральна... Я ненавижу маркиза де Сада».

Самая же яростная из набоковских антипатий направлена на Фрейда, этого, как он выражается, «венского шарлатана».

*A disgusting racket**. В психоанализе есть что-то большевистское: внутренняя полиция. Чего стоят одни только символы — эти зонтики, эти лестницы! Возможно, венцам они и подходят. Но на кой ляд они современному американцу, у которого

* *Отвратительный рэкет (англ.).*

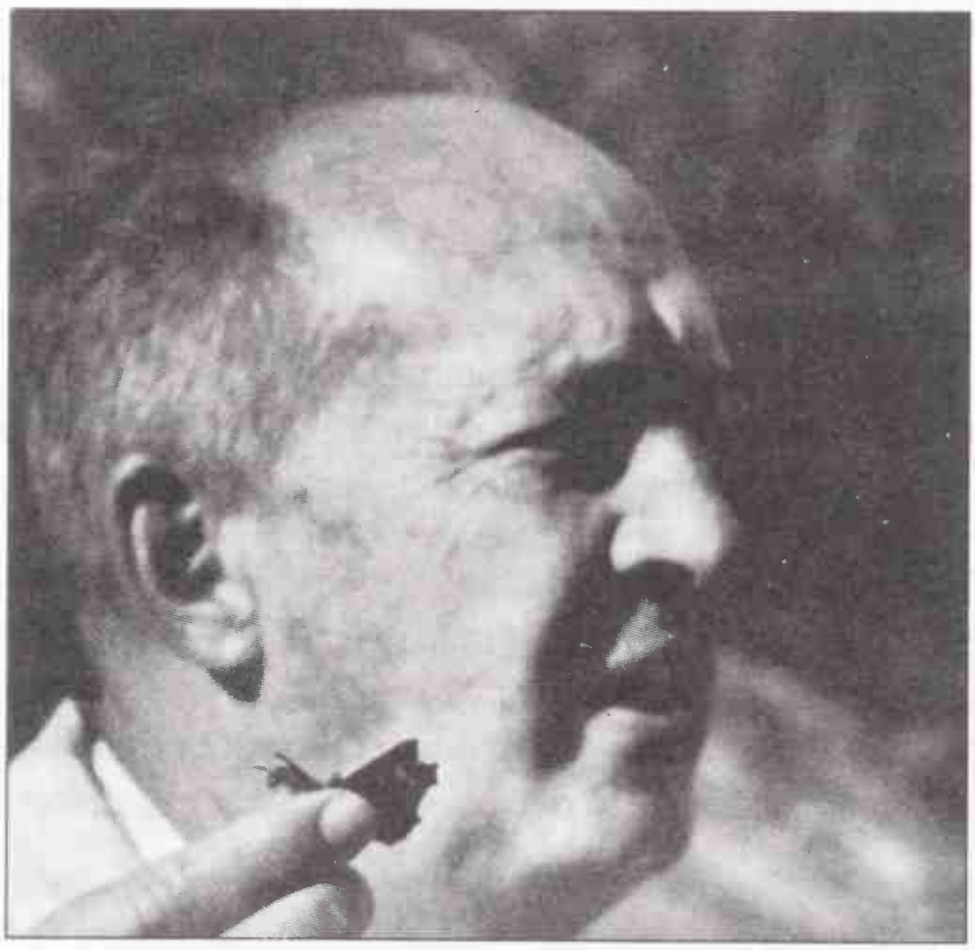
нет зонтика и который всякий раз пользуется лифтом?.. А если серьезно: фрейдисты опасны для искусства: символы убивают чувственное наслаждение, индивидуальные грезы... А уж пресловутая сексуальность! Это как раз она зависит от искусства, а не наоборот, поймите: именно поэзия на протяжении веков делала любовь более утонченной...

Эта самая поэзия скоро станет темой... набоковского романа!

Тут задачка посложнее, чем в «Лолите»: предстоит объяснить всю жизнь человека одной-единственной поэмой — наипрекраснейшей изо всех, когда-либо написанных... и которую мне осталось всего-навсего сочинить.

Работа над этим романом, над сценарием «Лолиты» и над исследованием о Пушкине не оставляет более Набокову времени на преподавание; зиму он проведет в Ницце, «засим, в апреле, мы незаметно снимемся с места и вернемся в Соединенные Штаты».

Перевод Александра Маркевича



Интервью V.1962

Филлис Мерас

В.Набоков: Без устали

Все хоть чего-то стоящие писатели — юмористы, — *сказал Владимир Набоков.* — Я не П.Г. Вудхауз. Я не клоун, но покажите мне великого писателя без чувства юмора. Лучший трагик — это О'Нил. Он, по всей видимости, — худший из писателей. Смех Достоевского замечателен, но его горе в том, что он журналист.

Имел ли он в виду, что сатира в «Лолите» превращает ее в фарс?

Это не юмор, — *ответил Набоков.* — Это не рассказ. Это стихи.

Хотя Набоков и не хотел говорить о «Бледном огне» до публикации, он все-таки отметил, что это вовсе не похоже на «Лолиту», исключая разве «странную жилку, пронизывающую роман».

В качестве примера к своему рассуждению о юморе он разъяснил, что в «Даре», другом романе, выходящем в будущем году, есть сцена, где некоторое число людей сидит в маленькой комнате и, в общем, увлечено друг другом. «Крайне серьезная и важная мысль скрыта в этой сцене, — *сказал Набоков,* — но там все равно есть место юмору».

Набоковы временно осели в Монтрё с тем, чтобы быть ближе к сыну, который живет в Милане.

Вы на деле просто не в состоянии дать определение юмору, хотя, — *продолжает автор,* — в русском и французском нет

нужного слова взамен слову «юмор». В английском его звучание приятно слуху, но есть также и юмор жестокий. Возможно, юмор — это способ смотреть на вещи особым, уникальным, своеобычным образом. Подобное почти всегда вызывает смех у простых людей.

Когда наш сын был совсем маленьким, — *вступает г-жа Набокова,* — его спросили в школе, что ему напоминает дождь, и он сказал, что дождь вызывает рябь на лужах. «Это так необычно», — прокомментировал учитель.

Да, необычное само по себе смешно, — *согласился Набоков.* — Человек оступается и падает. Это противоположность уравновешенности в обоих смыслах; вот, между прочим, каламбур.

Отметив, что, если коротко, писатель должен видеть в жизни и комическое, и космическое, он сказал, что пишет обычно одновременно не одну книгу.

Сюжеты знают способ умножаться — жить в своих дрожащих маленьких лабораториях. Потом они вылупляются из коконов, и мне приходится наводить порядок. Когда я писал «Лолиту», я одновременно занимался «Пниным» для «Нью-Йоркера». А потом я еще стал переводить Пушкина, «Евгения Онегина». Это наиболее известный русский роман, и его никто не перевел надлежащим образом. Он вскоре выйдет в четырех томах со специальным комментарием в издательстве «Боллинген». Хотите взглянуть?

Он поднялся и исчез, вскоре возвратясь в комнату с целой горой гранок.

Я потратил на это десять лет, — *сказал Набоков, глубоко вздохнув.* — Конечно, началось все с того, что моя жена сказала: «Почему бы тебе его не перевести?» Люди из Гуггенхейма поддержали работу финансово.

Еще одним стимулом было желание создать хороший перевод для своих студентов. Он преподавал в Корнелле и Уэлсли.



Перевод, как сказал Набоков, занимал его в промежутках между романами, а если ему не приходилось писать, то он посвящал время исследованиям, шахматным задачам и своей великой страсти — изучению бабочек.

Видите ли, семь лет я был ответственен за бабочек в Гарварде. Я там был фактически хранителем. В каждом моем романе есть бабочка. Одна из первых вещей, написанная по-английски, была трудом по Lepidoptera. Я сделал это в двенадцать лет. Ее не опубликовали, потому что бабочка, которую я описал, была описана кем-то до меня. Но в самой работе великолепный, точный английский.

Он родился в России в 1899 году. Набоков говорит о своих родителях, что они принадлежали к «вершинам интеллектуальной России». Сам он «всегда» знал французский и английский не хуже русского, теперь он пишет большей частью по-английски. Из семнадцати книг десять — русские, остальные английские. Одна из первых, «Приглашение на казнь», переведена его сыном в Милане.

Мне не важно, на каком языке я пишу, — *говорит Набоков.* — Язык — лишь инструмент. Исключая, конечно, то, что английский — язык с богатейшей литературной традицией. Признание стоит мне дорого, но после английского и в самом деле есть небольшой отрыв. Потом, я бы сказал, идут русский и французский — на равных, если иметь в виду литературу. Но английская литература громадна — особенно поэзия. Английская поэзия выше всех.

Русская литература возникла только в восемнадцатом веке, и у нее было для развития всего полтора века до того, как случилась революция. Конечно, за это время были такие прозаики, как Толстой — пожалуй, я не нахожу ему равного ни в одной стране. Я думаю, он много более велик, чем Пруст или Джеймс Джойс, если взять двух других великих. Но потом, в двадцатом веке, в России все остановилось.

Я думаю, что и сейчас по-русски кое-кто пишет неплохо. К примеру, Мандельштам, умерший в концентрационном лагере, был замечательным поэтом, но литература не может процветать, когда ограничивают человеческое воображение.

Мои книги? Они совершенно запрещены в России. В конце концов, каждое мое слово наполнено презрением к полицейскому государству.

Когда я пишу? Всегда, когда мне этого хочется. Я записываю стенографически — иногда на скамейке в саду, или в парке, или в автомобиле, или в постели. Я всегда пишу карандашом на справочных карточках. Когда работа превращается в одно серое пятно написанного и стертого, я все рву и делаю чистую копию. Потом карточки отправляются в библиотеку Конгресса, где они будут недоступны пятьдесят лет.

Набоков говорит, что не ожидал, что «Лолита» станет бестселлером.

И я совершенно не знал, что первая согласившаяся ее печатать компания — это была парижская «Олимпия Пресс» — публиковала преимущественно порнографию. Меня некоторым образом взяли врасплох. Но так случилось, потому что, когда я не смог найти издателя в Америке, мой агент сказал, что, возможно, мы отыщем англоязычное издательство в Париже, чтобы опубликовать книгу.

Он поставил бокал вина и посмотрел в окно; вид был на Юрские горы и Женевское озеро. Шильонский замок, знаменитый благодаря Байрону, находился на берегу озера недалеко от Монтрё.

Помимо всех этих книг, лекций, рассказов, эссе и стихов, — *предложил он,* — вы можете отметить, что я написал четыре книги о бабочках.

Перевод А. Гринбаума



Интервью VI.1962
перед премьерой кинофильма «Лолита»»

Журналисты считают вас не слишком общительным человеком. Почему это так?

Я горжусь тем, что никогда не стремился к признанию в обществе. Я никогда в жизни не напивался. Никогда не употреблял мальчишеских слов из трех букв. Никогда не работал в конторе или угольной шахте. Никогда не принадлежал к какому-либо клубу или группе. Ни одно учение или направление никогда не оказывали на меня ни малейшего влияния. Ничто не утомляет меня больше, чем политические романы и литература социальной направленности.

Все же должно быть что-то, что вас волнует … Ваши пристрастия и предубеждения.

То, что вызывает во мне отвращение, несложно перечислить: тупость, тирания, преступление, жестокость, популярная музыка. Мои пристрастия — самые сильные из известных человеку: сочинительство и ловля бабочек.

Вы пишете от руки, не так ли?

Да, я не умею печатать.

Не согласились бы вы показать нам образец своих рукописей?

Боюсь, я вынужден отказаться. Только амбициозные ничтожества и прекраснодушные посредственности выставляют на обозрение свои черновики. Это все равно что передавать по кругу образцы собственной мокроты.

Читаете ли вы современные романы? Почему вы смеетесь?

Я смеюсь потому, что благонамеренные издатели все посылают мне — со словами «надеемся-Вам-это-понравится-так-же-как-понравилось-нам» — только один тип литературы: романы, начиненные непристойностями, заковыристыми словечками и происшествиями с претензией на сверхъестественность. Создается впечатление, что их пишет один и тот же автор — который не является и тенью моей тени.

Каково ваше мнение о так называемом «антиромане» во Франции?

Меня не интересуют литературные группы, течения, школы и так далее. Увлечь меня может только художник. Этого «антиромана» на самом деле не существует, но во Франции живет один великий писатель, Роб-Грийе; его работам гротескно подражает некоторое число банальных бумагомарателей, которым липовый ярлык оказывает коммерческое содействие.

Я заметил, вы часто запинаетесь и хмыкаете. Может быть, это признак надвигающейся старости?

Вовсе нет. Я всегда был скверным оратором. Мой словарный запас обитает глубоко в сознании, и чтобы выползти в область физического воплощения, ему необходима бумага. Спонтанное красноречие представляется мне чудом. Я переписал — зачастую по нескольку раз — каждое из своих когда-либо опубликованных слов. Мои карандаши переживают свои ластики.

Как насчет выступлений по телевидению?

Ну (на телевидении всегда начинаешь с «ну»), после одного такого выступления в Лондоне пару лет назад один наивный критик обвинил меня в том, что я ерзаю, стремясь избежать кинокамеры. Интервью, конечно же, было тщательно срежиссировано. Я тщательно составил все свои ответы (и боольшую часть вопросов) и, учитывая, что я такой беспомощный собе-

седник, разложил перед собой свои (позже где-то затерявшиеся) записи на справочных карточках — прячась за какими-то невинными декорациями; в результате я был неспособен ни глядеть в камеру, ни ухмыляться интервьюеру.

Однако вы долго читали лекции...

В 1940 году, прежде чем начать свою академическую карьеру в Америке, я, к счастью, не пожалел времени на написание ста лекций — около двух тысяч страниц — по русской литературе, а позже еще сотни лекций о великих романистах — от Джейн Остен до Джеймса Джойса. Этого хватило на двадцать академических лет в Уэлсли и Корнелле. Хотя, стоя за кафедрой, я со временем и развил привычку иногда поднимать и опускать глаза, в умах внимательных студентов не могло остаться ни малейшего сомнения в том, что я читаю, а не говорю.

Когда вы начали писать по-английски?

Я рос двуязычным ребенком (английский и русский) и в возрасте пяти лет присовокупил к ним французский. В раннем отрочестве все заметки о собранных мною бабочках были написаны по-английски, с различными терминами, заимствованными из замечательного журнала «Энтомолог». Этот журнал напечатал мою первую статью (о крымских бабочках) в 1920 году. Тогда же, будучи студентом Кембриджского университета (1919—1920), я опубликовал написанное по-английски стихотворение в «Тринити мэгэзин». После этого, в Берлине и Париже, я написал свои русские книги — стихи, рассказы, восемь романов. Их читала значительная часть трехмиллионной русской эмиграции и, разумеется, они были абсолютно запрещены и игнорировались в Советской России. В середине тридцатых я перевел для публикации на английском два своих русских романа — «Отчаяние» и «Камеру обскуру» (последний был переименован в Америке в «Смех во тьме»). Первым романом, который я написал сразу на английском, в 1939 году, в Па-

риже, была «Истинная жизнь Себастьяна Найта». После переезда в Америку в 1940 я публиковал стихи и рассказы в «Атлантике» и «Нью-Йоркере» и написал четыре романа: «Под знаком незаконнорожденных» (1947), «Лолита» (1955), «Пнин» (1957) и «Бледный огонь» (1962). А еще я опубликовал автобиографию, «Память, говори» (1951), и несколько научных статей по таксономии бабочек.

Вам бы хотелось поговорить о «Лолите»?

Пожалуй, нет. Я высказал об этой книге все, что считал нужным, в послесловии к ее американскому и британскому изданиям.

Сложно ли было писать киносценарий к «Лолите»?

Самым сложным было нырнуть — принять решение взяться за это дело. В 1959 году Харрис и Кубрик пригласили меня в Голливуд, но после нескольких консультаций с ними я решил, что не хочу этим заниматься. Годом позже, в Лугано, я получил от них телеграмму с просьбой пересмотреть свое решение. В то же время в моем воображении уже сформировалось некое подобие сценария, так что я был даже рад, что они повторили свое предложение. Я вновь съездил в Голливуд и там, под сенью джакаранд, проработал над этой вещью шесть месяцев. Превращение собственного романа в киносценарий подобно созданию серии эскизов к картине, которая давно закончена и одета в раму. В попытке обеспечить приемлемую для себя «Лолиту» я сочинил несколько новых эпизодов и диалогов. Я знал, что если не напишу сценарий сам, это сделает кто-нибудь другой, и мне известно, что лучшее, чего можно ожидать в подобных случаях от конечного продукта — это скорее столкновение, чем сочетание трактовок. Я еще не видел фильма. Возможно, он обернется прелестной утренней дымкой, воспринимаемой через сетку от комаров, или же окажется бешеными обрывками живописной дороги, как ее ви-



дит горизонтальный пассажир машины «скорой помощи». Из семи или восьми рабочих встреч с Кубриком во время написания сценария я понял, что это художник, и именно на это впечатление я возлагаю надежды увидеть 13 июня в Нью-Йорке правдоподобную «Лолиту».

Над чем вы сейчас работаете?

Я вычитываю гранки своего перевода пушкинского «Евгения Онегина», романа в стихах, который, с огромным комментарием, будет выпущен фондом Боллингена в четырех изящных томах, более чем по пятьсот страниц в каждом.

Могли бы вы описать эту работу?

В годы преподавания литературы в Корнелле и иных учебных заведениях я требовал от своих студентов страсти ученого и терпения поэта. Как художник и ученый я предпочитаю конкретную деталь обобщению, образы идеям, необъяснимые факты понятным символам и обнаруженный дикий плод синтетическому джему.

Итак, вы сохранили плод?

Да. В моей десятилетней работе над «Евгением Онегиным» сказались мои вкусы и антипатии. Переводя на английский его пять тысяч пятьсот строк, я должен был выбирать между рифмой и разумом — и выбрал разум. Моей единственной целью было создание скрупулезного, подстрочного, абсолютно буквального перевода этого произведения, с обильными и педантичными комментариями, объем которых намного превосходит размеры самой поэмы. «Хорошо читается» только переложение; мой перевод этим качеством не обладает; он честен и неуклюж, тяжеловесен и рабски предан оригиналу. Я написал несколько заметок к каждой строфе (которых более четырехсот, считая варианты). Мой комментарий содержит анализ оригинальной мелодики и полную интерпретацию текста.

Вам нравится давать интервью?

Что ж, роскошная возможность поговорить о себе самом — это ощущение, которым не стоит пренебрегать. Однако результат оказывается иногда обескураживающим. Недавно парижская газета «Кандид» вывела меня несущим несусветную чушь в идиотской обстановке. И все же нередко со мной играют по правилам. Так, «Эсквайр» напечатал все мои исправления к интервью, которое, как я обнаружил, пестрело ошибками. За репортерами светской хроники сложнее угнаться, а они очень небрежны. Согласно Леонарду Лиону, я объяснил, почему разрешаю своей жене заключать от своего имени контракты в области кинобизнеса, следующей абсурдной и гнусной фразой: «Та, что справится с мясником, справится и с продюсером».

Перевод Марка Дадяна



Интервью VII.1962

Питеру Дювалю-Смиту

Вернетесь ли вы когда-нибудь в Россию?

Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство. Я никогда не вернусь. Я никогда не сдамся. И в любом случае гротескная тень полицейского государства не будет рассеяна при моей жизни. Не думаю, что они там знают мои работы — ну, возможно в моей собственной тайной службе в России и состоит несколько читателей, но давайте не забывать, что за эти сорок лет Россия стала чудовищно провинциальной, не говоря о том, что людям приказывают, что им читать и о чем думать. В Америке я счастлив более, чем в любой другой стране. Именно в Америке я обрел своих лучших читателей, умы, наиболее близкие моему. В интеллектуальном смысле я чувствую себя в Америке как дома. Это второй дом в полном смысле слова.

Вы профессиональный лепидоптеролог?

Да, я интересуюсь классификацией, генетической изменчивостью, эволюцией, строением, распространением и поведением чешуекрылых: это звучит очень величественно, но на самом деле я эксперт по очень маленькой группе бабочек. Я опубликовал несколько работ по бабочкам в различных научных журналах — но, повторяю, мой интерес к бабочкам исключительно научный.

Существует ли в этом какая-нибудь связь с вашим творчеством?

В некотором смысле, так как я думаю, что в произведении искусства происходит определенное слияние двух материй — точности поэзии и восторга чистой науки.

В вашем новом романе, «Бледный огонь», один из персонажей говорит, что реальность не является ни субъектом, ни объектом истинного искусства, которое создает собственную реальность. Какова эта реальность?

Реальность — очень субъективная штука. Я могу определить ее только как некое постепенное накопление информации и как специализацию. Рассмотрим, к примеру, лилию или любой другой естественный объект: лилия более реальна для натуралиста, чем для обычного человека, но она еще более реальна для ботаника. Еще одна ступень реальности достигается ботаником, специализирующимся в лилиях. Вы можете, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но вы никогда не подойдете достаточно близко, так как реальность — бесконечная последовательность шагов, уровней восприятия, ложных днищ, а потому она неутолима, недостижима. Вы можете узнавать о предмете все больше и больше, но вы никогда не узнаете о нем всего: это безнадежно. Так мы и живем, окруженные более или менее призрачными объектами. Вон тот автомобиль, например. Для меня это абсолютный призрак — я ничего в нем не смыслю, и, как бы сказать, он для меня тайна такая же, какой бы явился для лорда Байрона.

Вы говорите, что реальность — глубоко субъективное понятие, но в ваших книгах, мне кажется, вы получаете почти извращенное наслаждение от литературного обмана.

Ложный ход в шахматной задаче, иллюзия решения или магия чародея: мальчиком я был маленьким фокусником. Я любил проделывать простые трюки — обращать воду в вино и тому подобное; но, думаю, тут я в хорошей компании, пото-

му что искусство — всегда обман, так же как и природа; все обман и доброе жульничество, от насекомого, подражающего древесному листу, до популярных приемов обольщения во имя размножения. Знаете, как возникла поэзия? Мне всегда кажется, что она началась с первобытного мальчика, бежавшего назад, к пещере, через высокую траву, и кричавшего на бегу: «Волк, волк!» — а волка-то и не было. Его бабуинообразные родители, большие приверженцы правды, наверняка задали ему хорошенькую трепку, но поэзия родилась — длинная история родилась в высокой траве.

Вы говорите об играх с обманом, подобно шахматам и фокусам. А вы сами их любите?

Я люблю шахматы, однако обман в шахматах, так же как и в искусстве, лишь часть игры; это часть комбинации, часть восхитительных возможностей, иллюзий, мысленных перспектив, возможно, перспектив ложных. Мне кажется, что хорошая комбинация должна содержать некий элемент обмана.

Вы говорили, как в России, ребенком, показывали фокусы, и вспоминается, что некоторые из наиболее насыщенных мест во многих ваших книгах связаны с воспоминаниями о вашем утраченном детстве. Что значит для вас память?

Память, сама по себе, является инструментом, одним из многочисленных инструментов, используемых художником; и некоторые воспоминания, скорее интеллектуального, чем эмоционального характера, очень хрупкие и часто теряют аромат реальности, когда романист погружает их в свою книгу, когда их отдают персонажам.

Имеет ли вы в виду, что, записав воспоминание, вы утрачиваете его смысл?

Иногда, однако это относится только к определенному типу интеллектуальной памяти. Например — ну, не знаю, свежесть цветов, которые помощник садовника ставит в вазу в прохладной гостиной нашего загородного дома, а я сбегаю вниз с сач-

ком для ловли бабочек, летним днем, полвека назад: такого рода воспоминание абсолютно перманентно, бессмертно, оно никогда не изменится, вне зависимости от того, сколько раз я отдам его на откуп своим персонажам, оно всегда со мной; а еще красный песок, белая садовая скамейка, черные ели, все — вечное владение. Думаю, дело тут в любви: чем больше вы любите воспоминание, тем более сильным и удивительным оно становится. Мне кажется естественным, что я более привязан к своим старым воспоминаниям, к памяти детства, нежели к более поздним; так, Кембридж в Англии или Кембридж в Новой Англии менее ярки в моем сознании и моем естестве, чем какой-нибудь укромный уголок в парке нашего имения в России.

Полагаете ли вы, что столь острая память, как ваша, препятствовала вашему желанию больше выдумывать в своих книгах?

Нет, я так не думаю.

Один и тот же случай происходит снова и снова, иногда лишь в несколько измененной форме.

Это зависит от моих персонажей.

Вы все еще ощущаете себя русским, несмотря на столько лет, проведенных в Америке?

Я ощущаю себя русским и думаю, что мои русскоязычные произведения, романы, стихи и рассказы, написанные мной за эти годы, являются своеобразной данью России. Я могу охарактеризовать их как расходящиеся волны и рябь на воде, вызванные шоком исчезновения России моего детства. А недавно я посвятил России англоязычную работу о Пушкине.

Почему вы так страстно увлечены Пушкиным?

Все началось с перевода, буквального перевода. Я понимал, что это очень сложная задача, и чем труднее она становилась, тем более притягательной она мне казалась. Так что

дело тут не только в Пушкине — конечно, я нежно его люблю, он величайший русский поэт, об этом не может быть двух мнений — и все же речь идет о сочетании волнения, испытываемого при нахождении верного пути, и определенного подхода к реальности, к реальности Пушкина, посредством моих собственных переводов. Я действительно очень увлечен всем русским и только что закончил просматривать хороший перевод своего романа «Дар», написанного около тридцати лет назад. Это самый большой, полагаю, что лучший, и самый ностальгичный из моих русских романов. Он повествует о приключениях, литературных и романтических, молодого русского экспатрианта в Берлине, в двадцатых годах; но он — это не я. Я стараюсь держать персонажей за пределами своей личности. Некоторыми биографическими штрихами обладает только задний план романа. И в нем есть еще одна приятная для меня подробность: мое любимое, пожалуй, русское стихотворение, которое, так уж случилось, я отдал главному герою этого романа.

Написанное вами?

Которое я написал сам, разумеется; теперь я задаюсь вопросом, смогу ли я прочитать его вам по-русски. Позвольте мне объяснить его смысл: в нем два действующих лица, мальчик и девочка, стоящие на мосту над отраженным закатом, а мимо стрелой пролетают ласточки, и мальчик говорит, оборачиваясь к девочке: «Скажи мне, всегда ли ты будешь помнить вон ту ласточку? — не ласточку вообще, не тех ласточек, там, но эту конкретную ласточку, что только что пролетела мимо». И она отвечает: «Конечно, буду», и они оба плачут.

Однажды мы под вечер оба
Стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
Запомнишь вон ласточку ту?
И ты отвечала: еще бы!

И как мы заплакали оба,
Как вскрикнула жизнь на лету!
До завтра, навеки, до гроба,
Однажды на старом мосту…

На каком языке вы думаете?

Я не думаю ни на одном языке. Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Думая, они не шевелят губами. Только неграмотный человек определенного типа шевелит губами, читая или размышляя. Нет, я думаю образами, и лишь иногда русская или английская фраза вспенится мозговой волной, но вот, пожалуй, и все.

Сначала вы писали по-русски, а затем перешли на английский, не так ли?

Да, это был очень тяжелый переход. Моя личная трагедия, которая не может, которая не должна быть чьей-либо еще заботой, состоит в том, что мне пришлось оставить свой родной язык, родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и послушный русский язык, ради второсортного английского.

Наряду с вашими русскими книгами вы написали целую полку книг по-английски. Из них широко известна только «Лолита». Вам не досадно быть «человеком, написавшим „Лолиту“»?

Нет, я бы так не сказал, потому что «Лолита» — моя особая любимица. Она была моей самой трудной книгой, затрагивавшей тему, которая настолька далека, так удалена от моей собственной эмоциональной жизни, что мне доставило особое удовольствие использовать свой комбинационный талант, чтобы сделать ее реальной.

Какова была история создания «Лолиты»?

Она родилась давно, должно быть в 1939 году, в Париже; первый трепет «Лолиты» прошел по мне в Париже в тридцать девятом, а может, в начале сорокового, как раз когда меня

уложил в постель яростный приступ межреберной невралгии, очень болезненное недомогание — почти как тот легендарный шов в боку Адама. Насколько я помню, первый озноб вдохновения был каким-то весьма таинственным образом вызван историей в газете, кажется, это было в «Пари суар», о человекообразной обезьяне, которая после месяцев улещиваний учеными произвела, наконец, первый в истории сделанный животным рисунок углем, и этот набросок, воспроизведенный в газете, являл собой прутья клетки, в которой сидело несчастное создание.

Был ли у Гумберта Гумберта, обольстителя средних лет, прототип?

Нет. Это человек, которого я выдумал, человек, охваченный наваждением, и, думаю, многие из моих персонажей подвержены внезапным наваждениям, самого разного рода наваждениям; но он никогда не существовал. Он возник, когда я писал книгу. В процессе ее написания, то тут, то там, в газетах, мне приходилось читать разнообразные истории о пожилых господах, преследовавших маленьких девочек: довольно занятное совпадение, но не более того.

Существовал ли прототип самой Лолиты?

Нет, у Лолиты не было прототипа. Она родилась в моем собственном сознании. Она никогда не существовала. В действительности я не очень хорошо знаю маленьких девочек. Поразмыслив над этим подольше, я прихожу к выводу, что не знаком ни с одной маленькой девочкой. Я иногда встречал их в обществе, но Лолита — частичка моего воображения.

Почему вы написали «Лолиту»?

Это было интересно. В конце концов, почему вообще я написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи — просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями.

Как вы пишете? Каковы ваши методы?

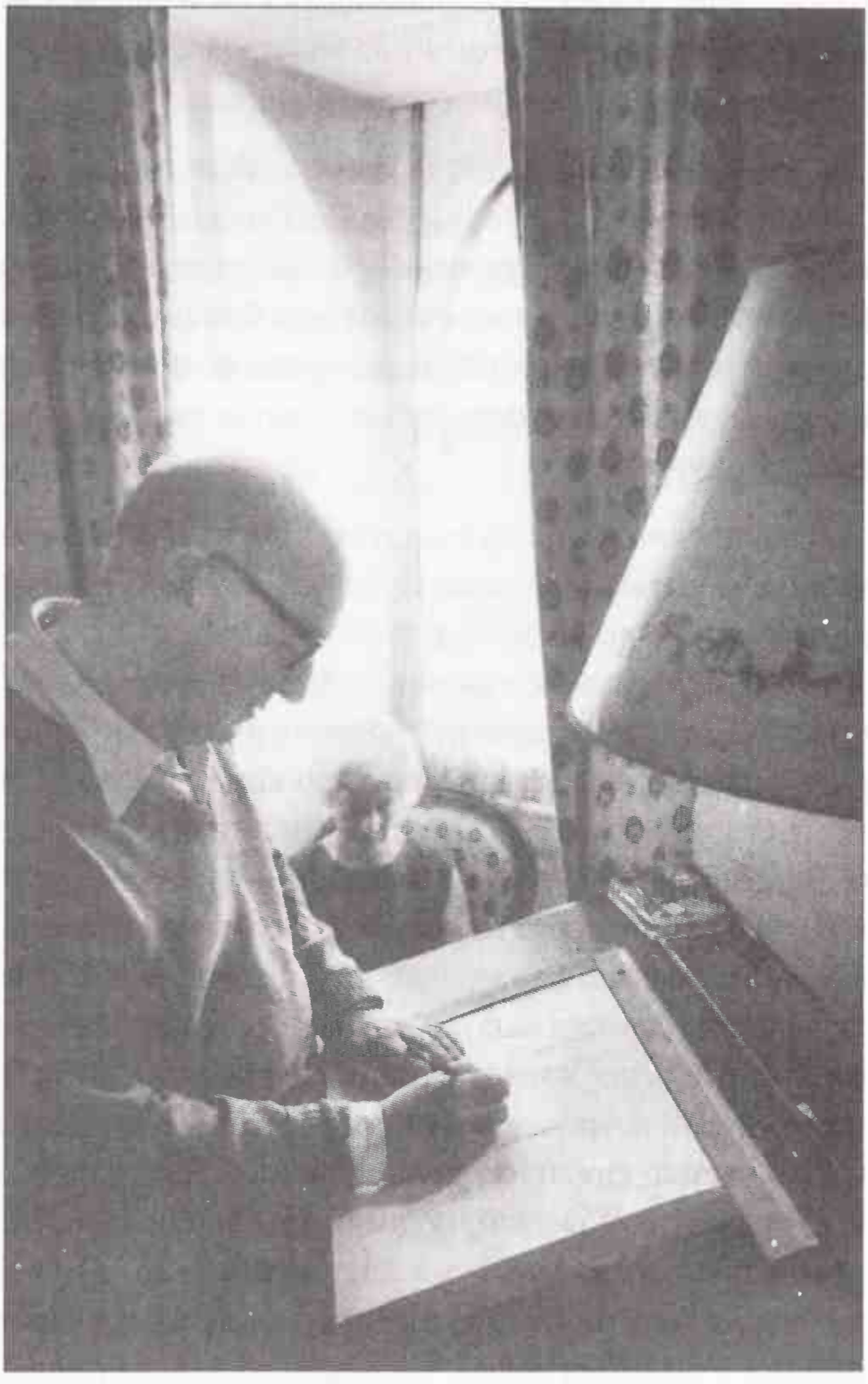
Я нахожу, что справочные карточки — лучшая бумага, которую я могу использовать для этой цели. Я не пишу последовательно, с начала и до следующей главы, и так далее до конца. Я просто заполняю пробелы в картине, в этой мозаичной головоломке, которая вполне отчетлива в моем сознании, выбирая кусочек здесь и квадратик там, заполняя часть неба, и часть пейзажа, и часть — ну, не знаю, — пирующих охотников.

Еще один аспект вашего не совсем обычного сознания — это исключительная важность, которую вы придаете цвету.

Цвет. Я думаю, что родился художником — правда! — и, кажется, до своих четырнадцати лет проводил боольшую часть дня рисуя, и все думали, что со временем я стану художником. Все же я не думаю, что обладал настоящим талантом. Однако чувство цвета, любовь к цвету я испытывал всю свою жизнь. И еще я наделен чудаческим даром, видеть буквы в цвете. Это называется цветным слухом. Возможно, таким талантом обладает один из тысячи. Но психологи говорили мне, что так видит большинство детей, и что позже они утрачивают эту способность, когда тупые родители говорят им, что все это абсурд, что A — не черного цвета, а B — не коричневого — ну же, не будь глупым.

Какого цвета ваши собственные инициалы, VN?

V — бледного, прозрачно-розового оттенка; кажется, на техническом языке это называется кварцевым розовым; это ближайший из цветов, который я могу связать с V. A N, в свою очередь, серовато-желтого цвета овсяных хлопьев. Но вот забавная штука: моя жена тоже обладает даром видеть буквы в цвете, но ее цвета совершенно другие. Есть, пожалуй, две или три буквы, где наши мнения совпадают, но в остальных случаях цвета совсем разные. Случилось так, что мы обнаружили, что наш сын — тогда он был маленьким мальчиком — одиннадцати или двенадцати лет — тоже видит буквы в цвете. Он вполне серьезно говорил: «О, это не такой



цвет, это другой цвет» и так далее. Тогда мы попросили его перечислить свои цвета, и выяснилось, что в одном случае буква, которую он видит пурпурной или, возможно, розовато-лиловой, является розовой для меня и синей для моей жены. Это буква М.Так комбинация розового и синего дала цвет сирени. Словно гены рисовали акварелью.

Для кого вы пишете? Для какой аудитории?

Не думаю, что писатель должен быть озабочен своей аудиторией. Его лучшая аудитория — это человек, которого он лицезреет ежеутренне в зеркальце для бритья. Думаю, когда художник воображает свою аудиторию, если ему приходит такое на ум, он видит комнату, заполненную людьми, носящими его собственную маску.

В ваших книгах присутствует почти экстравагантное влечение к маскам и личинам: будто вы пытаетесь спрятаться за чем-то, будто вы потеряли себя.

О нет. Думаю, я всегда на месте; с этим нет никаких сложностей. Разумеется, существует определенный тип критика, который, рецензируя литературное произведение, сажает над всеми і авторскую голову. Недавно один анонимный шут, в статье о «Бледном огне» в нью-йоркском книжном обозрении, принял все декларации моего вымышленного комментатора в книге за мои собственные. Верно и то, что иным из более ответственных персонажей даются некоторые из моих собственных идей. В «Бледном огне» живет Джон Шейд, поэт. Он действительно заимствует некоторые из моих суждений. В моей поэме, являющейся частью книги, содержится отрывок, где он говорит нечто, под чем я, пожалуй, подписался бы. Он говорит — позвольте мне процитировать это, если вспомню; да, думаю, что вспомню: «Я напишу о зле. Еще никто / Так не писал. Претит мне идиот / В рейтузах белых, черного быка / Струящий красным, джаз и брикабра / Абстракционистские. От прогрессистских школ / Меня тошнит. Примитивистский вздор / Фольклорных

масок, музыку в местах / Общественных я ненавижу так, / Как и бассейн, скотов, зануд, мещан / С сознаньем классовым, как Маркса, Фрейда, клан / Всех лжемыслителей, мошенников, как гул / Раздувшихся поэтов, как акул»*. Да, именно так.

Очевидно, что ни Джон Шейд, ни его создатель не являются особенно компанейскими людьми.

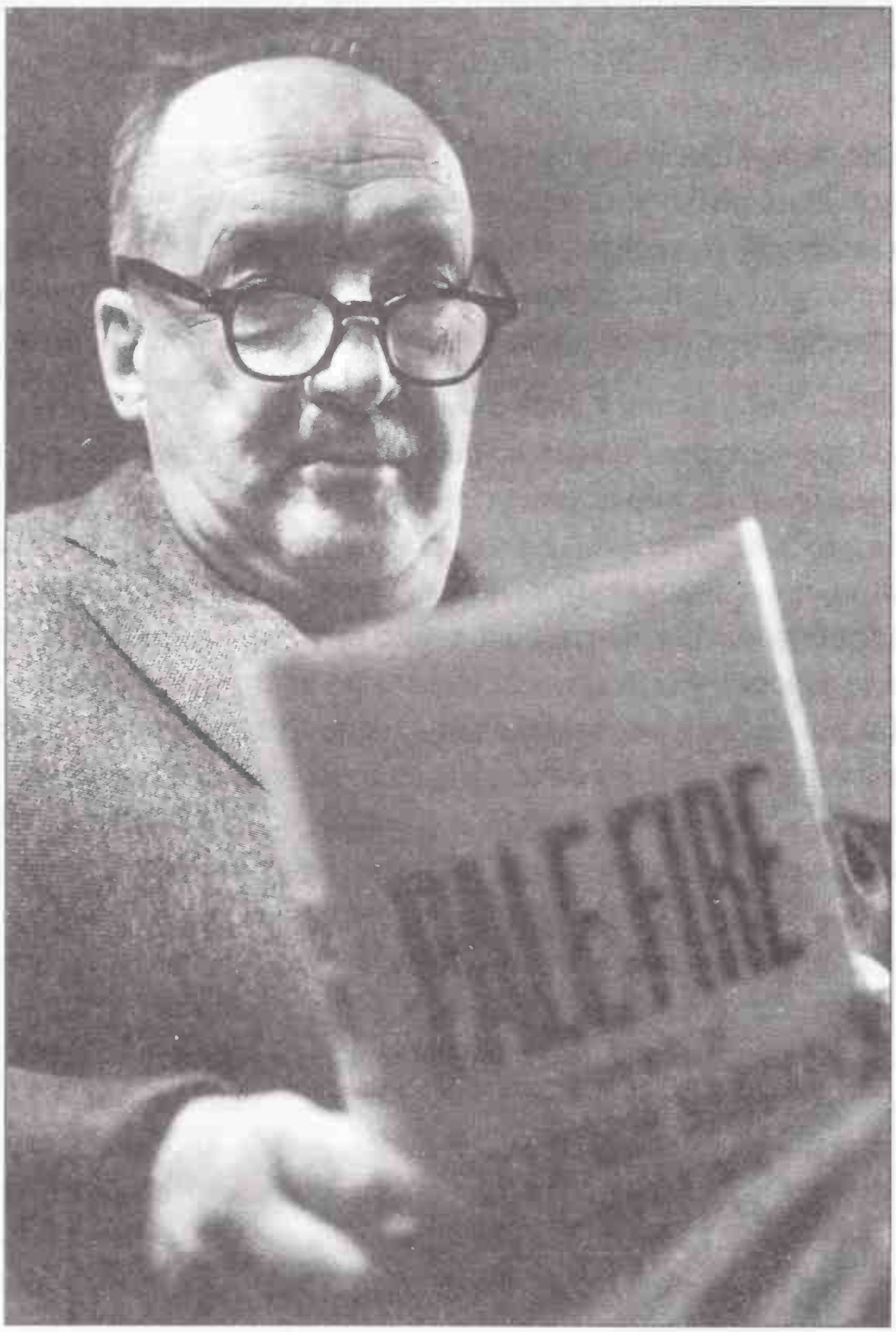
Я не состою ни в одном клубе и не принадлежу ни к одной группе. Я не рыбачу, не готовлю еду, не танцую, не рекомендую книги, не даю автографов, не подписываю декларации, не ем устриц, не напиваюсь, не хожу в церковь, не посещаю психоаналитиков и не принимаю участия в демонстрациях.

Порою мне кажется, что в ваших романах — например, в «Камере обскуре» («Смехе во тьме») — присутствует струя извращенной жестокости.

Не знаю. Может быть. Некоторые из моих персонажей, несомненно, порядочные скоты, но мне, в общем-то, наплевать, они пребывают вне моего я, подобно горестным монстрам на фасаде собора — демонам, установленным там потому лишь, чтобы показать, что их вышвырнули пинком под зад. На самом деле я мягкий пожилой господин, ненавидящий жестокость.

Перевод Марка Дадяна

* *Перевод Марии Попцовой.*


CEASE FIRE

III.1963

Интервью *Олвину Тоффлеру*

После публикации «Лолиты» в Америке в 1958 году ваши слава и состояние выросли почти внезапно, словно грибы, — от высокой репутации среди литературных cognoscenti, которой вы пользовались более тридцати лет, до шумного одобрения и брани по адресу всемирно известного автора сенсационного бестселлера. После такого cause célèbre** вы когда-нибудь жалели, что написали «Лолиту»?*

Напротив, я содрогаюсь теперь при воспоминании, что были моменты в 1950-м, потом в 1951 году, когда я чуть не сжег черный дневничок Гумберта. Нет, я никогда не пожалею о «Лолите». Это напоминало составление прекрасной головоломки — составление и в то же время ее разгадывание, поскольку одно есть зеркальное отражение другого, в зависимости от того, откуда смотришь. Конечно, она совершенно затмила другие мои произведения, во всяком случае, те, которые я написал по-английски: «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Под знаком незаконнорожденных», мои рассказы, книгу воспоминаний, но я не могу осуждать ее за это. В этой мифической нимфетке есть странное нежное обаяние.

Хотя многие читатели и критики не согласятся с тем, что ее обаяние нежное, мало кто будет отрицать, что оно своеобразное, — настолько, что, когда режиссер Стэнли Кубрик объявил о своем намерении сделать фильм по «Лолите», вы, как известно, говорили: «Конечно, им придется изменить сюжет.

* *Ценители (ит.).*

** *Громкое дело (фр.).*

Возможно, они сделают Лолиту карлицей. Или ей будет в фильме шестнадцать, а Гумберту двадцать шесть». Хотя в конце концов вы сами написали сценарий, некоторые критики осудили фильм за то, что в нем якобы разбавлена основная сюжетная линия. Вы удовлетворены результатом?

Мне казалось, что фильм получился просто первоклассный. Четыре основных актера заслуживают самых высоких похвал. Сью Лайон, приносящая поднос с завтраком или по-детски натягивающая свитер в машине, — моменты незабываемой игры и режиссуры. Убийство Куильти — шедевр, как и смерть миссис Гейз. Должен отметить, однако, что я не имел никакого отношения к самим съемкам фильма. Будь это так, наверное, я бы настоял на том, чтобы подчеркнуть некоторые вещи, которые не были подчеркнуты, например мотели, где они останавливались. Я только написал сценарий, большая часть которого была использована Кубриком. А если что и «разбавлено», то не с моего кропила.

Как вам кажется, двойственный успех «Лолиты» изменил вашу жизнь к лучшему или худшему?

Я оставил преподавание — вот, пожалуй, и все изменения. Заметьте, мне нравилось преподавать, я любил Корнеллский университет, я любил составлять и читать лекции о русских писателях и о великих европейских книгах. Но когда вам около шестидесяти, да еще и зима, процесс преподавания начинает казаться физически утомительным: вставать в определенное время каждое второе утро, бороться со снегом на подъездной аллее, потом идти по длинным коридорам в аудиторию, пытаться нарисовать на доске карту Дублина Джеймса Джойса или план спального вагона поезда «Санкт-Петербург — Москва» в начале 1870-х годов, — без знания этих вещей ни «Улисса», ни «Анну Каренину», соответственно, невозможно понять. По неведомой причине мои самые яркие воспоминания связаны с экзаме-

нами. Большой амфитеатр в «Голдуин Смит». Экзамен с 8 утра до 10.30. Около ста пятидесяти студентов — немытые, небритые молодые люди и в меру ухоженные девушки. Царит атмосфера уныния и катастрофы. Восемь тридцать. Покашливание, судорожное прочищение глоток, волнообразное движение звуков, шелестение страницами. Некоторые мученики погрузились в медитацию, руки сцеплены на затылке. Я сталкиваюсь с тусклым взглядом, обращенным на меня, видящим во мне с надеждой и ненавистью источник запретного знания. Девушка в очках подходит к моему столу, чтобы спросить: «Профессор Кафка, вы хотите, чтобы мы сказали, что?.. Или вы хотите, чтобы мы ответили только на первую часть вопроса?» Великое братство троечников, этот хребет нации, непрерывно что-то строчит. Слышится дружный шелест — большинство переворачивает страницу в своих синих экзаменационных тетрадях с сыгранностью хорошей команды. Затекшие запястья расправляются, ручки отказываются писать, дезодоранты уже не помогают. Когда я ловлю на себе взгляд, то он немедленно устремляется к потолку, выражая благочестивую задумчивость. Стекла постепенно запотевают. Молодые люди стягивают с себя свитера, девушки жуют резинку в быстром темпе. Десять минут, пять, три, время истекло.

Указывая в «Лолите» на такие же пропитанные желчью сцены, как только что изображенная, многие критики называли книгу мастерской сатирой на американское общество. Правы ли они?

Ну, я могу только повторить, что по устремлениям и по складу характера я не обличитель нравов и не социальный сатирик. Считают критики или нет, что в «Лолите» я смеюсь над человеческой глупостью, мне совершенно все равно. Но меня раздражает, когда распускаются веселенькие слухи, что я смеюсь над Америкой.

Но разве вы сами не писали, что «нет ничего более забавного, чем вульгарность Американского Обывателя»?

Нет, так я не говорил. Эта фраза вынута из контекста, без которого она лопается, как глубоководная рыба на суше. Посмотрев мое маленькое послесловие «О книге, озаглавленной „Лолита“», которое я добавил к роману, вы увидите, что на самом деле я говорил следующее: в смысле обывательской вульгарности, которую я действительно считаю крайне забавной, нет никакой разницы между американскими и европейскими нравами. Далее я говорю, что любой пролетарий из Чикаго может быть таким же мелким обывателем, как любой английский герцог.

Многие читатели заключили, что наиболее забавным проявлением обывательских взглядов являются, по-вашему, американские сексуальные нравы.

Секс как общественный институт, секс как широкое понятие, секс как проблема, секс как пошлость — все это я нахожу слишком скучным для разговора. Давайте оставим секс в покое.

Вы когда-нибудь подвергались психоанализу?

Подвергался чему?

Психоаналитическому обследованию?

О Господи, зачем?

Чтобы посмотреть, как это делается. Некоторые критики сочли, что ваши колючие замечания по поводу популярности фрейдизма в том виде, в каком его практикуют американские психоаналитики, говорят о презрении, основанном на близком знакомстве.

Знакомство исключительно книжное. Это испытание само по себе слишком глупо и отвратительно, чтобы подумать о нем даже в шутку. Фрейдизм и все то, что он заразил своими абсурдными гипотезами и методами, представляется мне од-

ним из самых подлых обманов, которым пользуются люди, чтобы вводить в заблуждение себя и других. Я полностью отвергаю его, как и некоторые другие средневековые штучки, которым до сих пор поклоняются люди невежественные, заурядные или очень больные.

Кстати об очень больных. В «Лолите» вы предположили, что страсть Гумберта Гумберта к нимфеткам — следствие несчастной детской любви; в «Приглашении на казнь» вы писали о двенадцатилетней девочке Эмми, которая испытывает эротический интерес к мужчине вдвое ее старше; и в «Под знаком незаконнорожденных» ваш главный герой воображает, как он «тайком наслаждается Мариэттой (его служанкой), когда она сидит, слегка вздрагивая, у него на коленях во время репетиции пьесы, в которой она играла его дочь». Некоторые критики, вчитываясь в ваши книги в поисках ключа к личности автора, отмечают этот повторяющийся мотив как доказательство нездорового интереса к теме взаимного сексуального влечения девочек-подростков и взрослых мужчин. Как вы считаете, есть ли доля истины в этом обвинении?

Думаю, правильнее было бы сказать, что, не напиши я «Лолиту», читатели не начали бы находить нимфеток ни в других моих сочинениях, ни в собственном доме. Мне кажется очень забавным, когда дружелюбный, вежливый человек говорит мне, может быть лишь из вежливости и дружелюбия: «Мистер Набоков», или «Мистер Набаков», или «Мистер Набков», или «Мистер Набоуков — в зависимости от его лингвистических способностей, — у меня есть маленькая дочь — настоящая Лолита». Люди склонны недооценивать силу моего воображения и способность разрабатывать в своих произведениях особую систему образов. Есть, правда, особый вид критика, хорек, охотник до чужих секретов, пошлый весельчак. Кто-то, например, обнаружил скрытые параллели между детским романом Гумберта на Ривьере и моими воспоминаниями о малень-

кой Колетт, с которой я десятилетним мальчиком строил замки из влажного песка в Биаррице. Однако мрачному Гумберту было все-таки тринадцать, и его мучили довольно необычные сексуальные переживания, в то время как в моих чувствах к Колетт не было и следа эротики — совершенно заурядные и нормальные чувства. И конечно, в девять-десять лет в той обстановке и в то время мы вообще ничего не знали о той фальшивой правде жизни, которую в наши дни прогрессивные родители преподносят детям.

Почему фальшивой?

Потому что воображение маленького ребенка, особенно городского, сразу же искажает, стилизует или как-то еще переиначивает те странные вещи, которые ему говорят о трудолюбивой пчелке, тем более что ни он, ни его родители не могут отличить ее от шмеля.

Ваше, по определению одного критика, «почти маниакальное внимание к фразировке, ритму, каденциям и оттенкам слов» заметно даже в выборе имен для ваших знаменитых пчелки и шмеля — Лолиты и Гумберта Гумберта. Как они пришли вам в голову?

Для моей нимфетки нужно было уменьшительное имя с лирическим мелодичным звучанием. «Л» — одна из самых ясных и ярких букв. Суффикс «ита» содержит в себе много латинской мягкости, и это мне тоже понадобилось. Отсюда — Лолита. Но неправильно произносить это имя, как вы и большинство американцев произносят: Лоу-лиита — с тяжелым, вязким «л» и длинным «о». Нет, первый звук должен быть как в слове «лоллипоп»:* «л» текучее и нежное, «ли» не слишком резкое. Разумеется, испанцы и итальянцы произносят его как раз с нужной интонацией лукавой игривости и нежности. Учел я и приветливое журчание похожего на родник имени, от которого оно и произошло: я имею в виду розы и слезы

* *Lollipop (англ.) — леденец.*

в имени «Долорес». Следовало принять во внимание тяжелую судьбу моей маленькой девочки вкупе с ее миловидностью и наивностью. «Долорес» дало ей еще одно простое и более привычное детское уменьшительное имя «Долли», которое хорошо сочетается с фамилией Гейз, в которой ирландские туманы соединяются с маленьким немецким братцем-кроликом — я имею в виду немецкого зайчика*.

Как я понимаю, речь идет о каламбуре, связанном с немецким словом Hase — заяц. Но что вдохновило вас окрестить стареющего любовника Лолиты с такой очаровательной чрезмерностью?

Это тоже было просто. Удвоенное грохотание кажется мне очень противным, очень зловещим. Ненавистное имя для ненавистного человека. Но это еще и королевское имя, а мне нужна была царственная вибрация для Гумберта Свирепого и Гумберта Скромного. Она годится также для игры слов. И отвратительное уменьшение «Хам»** соответствует — социально и эмоционально — «Ло», как называет ее мать.

Другой критик писал, что «просеять и отобрать из многоязычной памяти единственно верную последовательность слов и расположить их многократно отраженные нюансы в должном порядке физически, наверное, очень утомительно». Какая из ваших книг была самой трудной в этом смысле?

О, «Лолита», конечно. Мне недоставало необходимых сведений — это была главная трудность. Я не знал американских двенадцатилетних девочек, и я не знал Америки: я должен был изобрести Америку и Лолиту. Мне понадобилось около сорока лет, чтобы изобрести Россию и Западную Европу, и теперь передо мной стояла схожая задача, но в моем распоряжении было гораздо меньше времени. Добывание местных ингредиентов, которые позволили бы мне подлить средней

* *Haze (англ.) — туман, Hase (нем.) — заяц.*

** *«Hum» — сокр. от «Humbert» (англ.).*

«реальности» в раствор моей личной фантазии, оказалось в пятьдесят лет куда более сложным делом, чем это было в Европе моей юности.

Хотя вы родились в России, но уже много лет живете и работаете в Америке и Европе. Ощущаете ли вы достаточно сильно принадлежность к какой-нибудь нации?

Я — американский писатель, который родился в России и получил образование в Англии, где изучал французскую литературу, после чего прожил пятнадцать лет в Германии. Я приехал в Америку в 1940 году и решил стать американским гражданином и сделать Америку своим домом. Так уж случилось, что я сразу познакомился с лучшими сторонами Америки — с ее богатой интеллектуальной жизнью и непринужденной, сердечной атмосферой. Я погрузился в ее огромные библиотеки и в ее Большой каньон. Я работал в лабораториях ее зоологических музеев. Я приобрел больше друзей, чем когда-либо имел в Европе. Мои книги, старые и новые, нашли превосходных читателей. Я стал таким же упитанным, как Кортес, в основном потому, что бросил курить и перешел на конфеты, после чего мой вес с обычных ста сорока фунтов увеличился до монументальных и жизнерадостных двухсот. Так что я на треть американец — добрая американская плоть согревает и хранит меня.

Вы прожили в Америке двадцать лет, но даже не обзавелись собственным домом и не имели там постоянного места жительства. Друзья рассказывают, что вы временно останавливались в мотелях, дачных домиках, меблированных комнатах, в домах отсутствующих профессоров. Вы чувствовали себя настолько отчужденно, что сама мысль прочно осесть где-нибудь раздражала вас?

Основная, фундаментальная причина заключается, я полагаю, в том, что меня могла бы удовлетворить только точная копия обстановки моего детства. Но я никогда не смогу

воссоздать ее в полном соответствии с моими воспоминаниями, так зачем же зря тратить силы на безнадежные попытки? Нужно учитывать и другое — например, фактор начального толчка и последующей инерции. Я вылетел из России с такой скоростью, с такой жестокой силой, что так и качусь с тех пор. Правда, я докатился до аппетитного титула «полного профессора», но в душе всегда остаюсь тощим «почасовиком». Несколько раз я говорил себе: «Вот хорошее место для дома» — и сразу же слышал в голове шум лавины, уносящей прочь сотни отдаленных мест, которые я уничтожу только тем, что обоснуюсь в каком-нибудь уголке земли. И наконец, я не слишком люблю мебель, столы, стулья, лампы, ковры и все такое — возможно, потому, что в моем обеспеченном детстве меня научили относиться с легким презрением к чрезмерной привязанности к материальному богатству, поэтому я не испытывал сожаления и горечи, когда революция его уничтожила.

Вы прожили в России 20 лет, в Западной Европе 20 лет и в Америке 20 лет. Но в 1960 году, после успеха «Лолиты», вы переехали во Францию, затем в Швейцарию и с тех пор не возвращались в Соединенные Штаты. Значит ли это, что хотя вы и считаете себя американским писателем, ваш американский период закончился?

Я живу в Швейцарии по причинам исключительно личного характера — семейным, а также профессиональным, как, например, определенные исследования для определенной книги. Надеюсь очень скоро вернуться в Америку к ее библиотечным полкам и горным тропинкам. Идеальным вариантом была бы совершенно звуконепроницаемая квартира в Нью-Йорке на последнем этаже — никаких шагов наверху, никакой легкой музыки — и домик на Юго-Западе. Порой я думаю, что было бы забавно вновь украсить собой какой-нибудь университет, жить и писать там и не преподавать или, во всяком случае, делать это нерегулярно.

А пока вы остаетесь в уединении и ведете, как говорят, сидячий образ жизни в гостиничной комнате. Как вы проводите время?

Зимой я встаю около семи: мой будильник — альпийская красноногая галка, большая черная птица с блестящими перьями и крупным желтым клювом, которая навещает мой балкон и весьма мелодично клекочет. Некоторое время лежу в постели, обдумываю и планирую день. Около восьми бритье, завтрак, тронные размышления, ванна — в таком вот порядке. Потом до обеда я работаю у себя в кабинете, делая перерыв для короткой прогулки с женой вдоль озера. В то или иное время почти все знаменитые русские писатели девятнадцатого века бродили здесь: Жуковский, Гоголь, Достоевский, Толстой, который ухаживал за гостиничными служанками не без ущерба для здоровья, и множество русских поэтов. Впрочем, то же самое можно сказать о Ницце или Риме. Ленч у нас около часа, и в час тридцать я вновь сижу за столом и непрерывно работаю до шести тридцати. Потом прогулка к киоску за английскими газетами и в семь обед. Никакой работы после обеда. Ложусь около девяти. Читаю до полдвенадцатого, а потом ворочаюсь от бессонницы до часу ночи. Примерно дважды в неделю у меня случается хороший долгий кошмар с неприятными героями предыдущих снов, возникающими в более или менее повторяющемся окружении, — калейдоскопические комбинации разорванных впечатлений, обрывки дневных мыслей, безотчетные машинальные образы, совершенно не допускающие ни фрейдистского осмысления, ни объяснения, — удивительно похожие на мелькающие картинки, которые обычно видишь на изнанке век, закрывая усталые глаза.

Странно, что знахарям и их пациентам никогда не приходило в голову столь простое и совершенно удовлетворительное объяснение сна. Правда, что вы пишете стоя и от руки, а не на машинке?

Да. Я так и не научился печатать. Обычно мой день начинается за чудесной старомодной конторкой в моем кабинете. Потом, когда сила притяжения начинает пощипывать икры, я сажусь в удобное кресло за обыкновенный письменный стол, и, наконец, когда тяжесть ползет вверх по позвоночнику, я ложусь на диван в углу моего маленького кабинета. Приятно подражать солнечному расписанию. Но когда я был молод, лет в двадцать и до тридцати с небольшим, я часто целый день оставался в постели, курил, писал. Теперь все изменилось. Горизонтальная проза, вертикальные вирши и сидячие схолии то и дело меняются определениями и портят аллитерацию.

Можете ли вы рассказать побольше о самом творческом процессе, в ходе которого возникает книга; может быть, прочтете нам какие-нибудь подготовительные записи или фрагменты из того, над чем сейчас работаете?

Ни в коем случае. Ни один зародыш не должен подвергаться исследовательской операции. Но я могу сделать нечто другое. В этом ящике хранятся карточки с более или менее свежими записями, не понадобившимися при написании «Бледного огня». Небольшая пачка отходов. Вот, пожалуйста. «Селена, Луна. Селенгинск, старинный город в Сибири: город, откуда запускают ракеты на Луну»... «*Berry**: черная шишка на клюве лебедя-шипуна»... «*Dropworm* **: маленькая гусеница на нитке»... «В «Новом журнале хорошего тона», том пятый, 1820 год, с. 312: проститутки названы «городскими девочками»... «Юноше снится: забыл штаны; старику снится: забыл зубной протез»... «Студент объясняет, что, читая роман, любит пропускать куски текста, чтобы «составить собственное представление о книге и не подвергаться влиянию автора»... «Напрапатия: самое уродливое слово в языке».

* *Ягода (англ.).*

** *Вид червя (англ.).*

«А после дождя, на проводах, унизанных каплями, одна птица, две птицы, три птицы, ни одной. Грязные шины, солнце»... «Время без сознания — мир низших животных; время с сознанием — человек; сознание без времени — какой-то более высокий уровень»... «Мы думаем не словами, а призраками слов. Джеймс Джойс ошибался, облекая мысли в своих вообще-то превосходных внутренних монологах излишней словесной плотью»... «Пародия на вежливость: это неподражаемое „Пожалуйста“ — „Пожалуйста, пришлите мне вашу прекрасную...“, с которым фирмы по-идиотски обращаются к самим себе на бланках, отпечатанных для людей, заказывающих их изделия»...

«Наивный, непрерывный — пи-пи — писк цыплят в унылых клетках поздно-поздно ночью на заиндевевшем пустынном перроне»... «Заголовок в бульварной газете „TORSO KILLER MAY BEAT CHAIR“* можно перевести: „*Celui qui tue un buste peut bien battre une chaise*“**». «Продавец газет, протягивая мне журнал с моим рассказом: „Вы угодили на глянцевую обложку“»... «Снегопад, молодой отец на улице с малышом, носик как розовая вишня. Почему родители тут же говорят что-то ребенку, если ему улыбается незнакомец? „Конечно“, — говорит отец в ответ на вопросительное лепетание ребенка, которое продолжалось уже некоторое время и продолжалось бы еще в тихо падающем снеге, не улыбнись я, проходя мимо»... «Пространство между колоннами: темно-синее небо между двумя белыми колоннами» ... «Название места на Оркнейских островах: „Папилио“... Не „И я жил в Аркадии“, но „Я, — говорит смерть, — есть даже в Аркадии“ — надпись на могиле пастуха („Ноутс энд куайериз“, 13 июня 1868 года, с. 561)»... «Марат собирал бабочек»... «С эстетической точки зрения солитер, конечно же, нежелательный жилец. Беременные сегменты часто выползают из анального отверстия человека,

* *Убийца Торсо может побить Чера (англ.).*

** *Тот, кто убивает бюст, может побить и стул (фр.).*

иногда цепочками, и известны случаи, когда это вызывало замешательство в обществе (Анналы Нью-Йоркской академии наук, 48:558)».

Что побуждает вас собирать и записывать такие разрозненные впечатления и цитаты?

Я только знаю, что на очень ранней стадии развития романа у меня появляется сильное желание запасаться соломинками и пухом и глотать камешки. Никогда никто не узнает, насколько ясно представляет себе птица, если представляет вообще, будущее гнездо и яйца в нем. Когда я потом вспоминаю ту силу, которая заставила меня набросать правильные названия вещей или их размеры и оттенки, еще до того, как мне эти сведения понадобились, я склоняюсь к тому, что вдохновение — это слово я употребляю за отсутствием лучшего термина — уже действовало, молчаливо указывая то на одно, то на другое и заставляя собирать известный материал для неизвестного сооружения. После первого шока узнавания — внезапного ощущения: «Вот о чем я напишу» — роман начинает расти сам по себе; этот процесс происходит исключительно в уме, а не на бумаге; и, чтобы понять, на какой стадии он находится в данный момент, мне не надо представлять себе каждую конкретную фразу. Я чувствую, как внутри что-то тихо растет, развивается, и я знаю, что подробности уже оформились, что на самом деле я бы ясно различил их, если бы посмотрел пристальнее, если бы остановил механизм и открыл его; но я предпочитаю ждать до тех пор, пока то, что приблизительно именуют вдохновением, не выполнит эту работу за меня. Потом приходит время, когда мне изнутри сообщается, что сооружение готово. Теперь мне остается только записать все ручкой или карандашом. Поскольку это сооружение, неясно маячащее в сознании, можно сравнить с картиной, для правильного восприятия которой не обязательно двигаться последовательно слева

направо, то я могу направить свой фонарь на любую часть или фрагмент картины, когда стану описывать ее на бумаге. Я не начинаю роман с самого начала. Для того чтобы написать четвертую главу, мне не обязательно иметь третью, я не пишу покорно одну страницу за другой по порядку; нет, я выбираю понемногу то здесь, то там, пока не заполню на бумаге все пустоты. Вот почему я люблю писать рассказы и романы на карточках, нумеруя их только тогда, когда набор полон. Каждая карточка переписывается множество раз. Примерно три карточки составляют машинописную страницу, а когда наконец-то я чувствую, что задуманная картина скопирована мной настолько точно, насколько это физически возможно — некоторые участки, увы, так и остаются незаполненными, — тогда я диктую роман жене, которая печатает его в трех экземплярах.

Что вы имеете в виду, когда говорите, что копируете «задуманную картину» романа?

Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его. Чтобы делать это как следует и не изобретать велосипед, художник должен *знать* этот мир. Воображение без знания приведет лишь на задворки примитивного искусства, к детским каракулям на заборе или к выкрикам узколобых ораторов на базарной площади. Искусство никогда не бывает простым. Если вспомнить мое преподавательское прошлое, то я автоматически ставил плохие отметки, когда студент употреблял ужасное выражение «искренне и просто»: «Флобер всегда пишет искренне и просто», словно это величайший комплимент, какой можно сделать прозе или поэзии. Когда я зачеркнул карандашом это выражение с такой яростью, что порвалась бумага, студент заныл, ведь так его всегда учили: «Искусство

просто, искусство искренне». Когда-нибудь я обязательно докопаюсь до первоисточника этой пошлой глупости. Училка в Огайо? Прогрессивный осел в Нью-Йорке? Потому что, несомненно, величайшее искусство фантастически обманчиво и сложно.

Что касается современного искусства, то мнения критиков относительно искренности или обманчивости, простоты или сложности современной абстрактной живописи расходятся. Каково ваше мнение?

Я не вижу принципиальной разницы между абстрактным и примитивным искусством. И то и другое просто и искренне. Естественно, в этих вопросах не нужно обобщать: только отдельно взятый художник имеет значение. Но если мы на минуту примем общее понятие «современное искусство», тогда нужно признать, что это искусство ординарно, подражательно, академично. Пятна и кляксы всего лишь сменили поток красивостей столетней давности: картины с итальянскими девушками, статными нищими, романтическими руинами и т.д. Но как среди тех банальных холстов могла появиться работа настоящего художника с более богатой игрой света и тени, с какой-нибудь неповторимой силой или мягкостью, так и в банальщине примитивного или абстрактного искусства можно наткнуться на проблеск огромного таланта. Только талант интересует меня в картинах и книгах. Не общие идеи, а только личный вклад.

Вклад в общественную жизнь?

Произведение искусства не имеет никакого значения для общественной жизни. Оно важно только для отдельного человека, и только отдельный читатель важен для меня. Мне наплевать на всякие группы, общество, массы и т.д. Хотя я и равнодушен к лозунгу «искусство для искусства» — потому что, к сожалению, такие его сторонники, как, например, Оскар Уайльд и некоторые другие утонченные поэты, были на

самом деле штатными моралистами и нравоучителями, — нет никакого сомнения в том, что искусство, и только искусство, а не социальная значимость предохраняет литературное произведение от ржавчины и плесени.

Чего еще вы стремитесь достичь, а от чего могли бы и отказаться — или это не должно волновать писателя?

Ну, что касается перспектив, то у меня, конечно, нет программы или плана на тридцать пять лет, но у меня есть определенное представление о будущем моих книг. Я ощутил некоторые намеки, я почувствовал дуновение неких обещаний. Несомненно, будут взлеты и падения, долгие периоды забвения. С помощью дьявола я открываю газету 2063 года и в разделе критики нахожу: «Сегодня никто не читает Набокова или Фулмерфорда». Ужасный вопрос: «Кто этот несчастный Фулмерфорд?»

Раз уж мы затронули тему самооценки, хочется спросить: что, кроме забывчивости, вы как писатель считаете своим главным недостатком?

Отсутствие спонтанности; навязчивость параллельных мыслей, вторых мыслей, третьих мыслей; неумение правильно выразить себя на любом языке, не иначе как сочиняя каждое проклятое предложение в ванне, в уме, за столом.

Позвольте заметить, что в данный момент это у вас неплохо получается.

Это иллюзия.

Ваш ответ, как может показаться, лишь подтверждает правильность критических отзывов, где вас называют «неисправимым шутником», «мистификатором» и «литературным провокатором». А как вы сами себя оцениваете?

Думаю, в самом себе мне больше всего нравится то, что меня никогда не волновала глупость или желчность критиков

и я ни разу в жизни не просил кого-либо написать рецензию на мои книги и никого не благодарил за написанные обо мне статьи. Следующее, что мне в себе нравится... — или хватит одного примера?

Нет, продолжайте, пожалуйста.

То, что с юности — мне было девятнадцать лет, когда я покинул Россию, — мои политические убеждения остались такими же примитивными и неизменными, как старый замшелый утес. Они настолько классические, что их можно назвать банальными. Свобода слова, свобода творчества. Проблема социальной или экономической структуры идеального государства меня не слишком волнует. Мои желания скромны. Портреты главы правительства своими размерами не должны превышать почтовую марку. Никаких пыток и казней. Никакой музыки, кроме звучащей в наушниках или исполняемой в театре.

Почему никакой музыки?

У меня нет музыкального слуха, и я горько сожалею об этом недостатке. Когда я прихожу на концерт, а это бывает примерно раз в пять лет, я пытаюсь в порядке игры проследить за связью и взаимоотношениями звуков, но меня хватает не более чем на несколько минут. Зрительные впечатления, отражения рук на лакированном дереве, лысина, прилежно склоненная над скрипкой, — все это побеждает, и вскоре движения музыкантов становятся для меня бесконечно скучными. Мое знание музыки очень поверхностно, и у меня есть особые причины считать свое невежество и бесталанность тяжелым и несправедливым наказанием: в моей семье есть великолепный певец — мой собственный сын. Его необыкновенные способности, редкая красота баса и надежда на великолепную карьеру меня глубоко волнуют, но во время профессиональной беседы музыкантов я чувствую себя глупцом. Я понимаю, что существует множество паралле-

лей между такими искусствами, как музыка и литература, особенно на уровне формы, но что же я могу сделать, если ухо и мозг отказываются сотрудничать? Я нашел довольно необычную замену музыке в шахматах, точнее сказать, в сочинении шахматных задач.

Другой заменой, конечно же, была ваша собственная благозвучная проза и поэзия. Так как вы один из немногих авторов, которым удавалось создавать художественные произведения более чем на одном языке, то не могли бы вы охарактеризовать структурные различия между русским и английским языками, на которых пишете, как считается, одинаково легко?

По количеству слов английский язык гораздо богаче русского. Это особенно заметно на примере существительных и прилагательных. Нехватка, неясность и неуклюжесть технических терминов — одна из самых неудобных черт русского языка. Например, «*to park a car*»* в обратном переводе с русского будет звучать: «оставить стоять машину на длительное время». Русский, во всяком случае его вежливая форма, более официален, чем вежливая форма английского. Русское слово «половой», означающее «сексуальный», звучит несколько неприлично, и им нельзя бросаться направо и налево. То же относится и к русским словам, означающим различные анатомические и биологические понятия, которые часто и привычно употребляются в английском разговоре. С другой стороны, русский более богат средствами выражения определенных нюансов движения, человеческих жестов и эмоций. Так, меняя начало глагола, для чего в русском языке есть полдюжины приставок на выбор, можно добиться выражения чрезвычайно тонких оттенков длительности и интенсивности действия. Синтаксически английский язык чрезвычайно гибкое средство, но русскому доступны еще более тонкие изгибы и вариа-

* *Припарковать машину (англ.).*

ции. Переводить с русского на английский немного проще, чем с английского на русский, и в десять раз проще, чем переводить с английского на французский.

Вы говорили, что уже никогда не напишете романа на русском. Почему?

Во время великой, еще невоспетой эры русской интеллектуальной эмиграции, примерно между 1920 и 1940 годами, книги, написанные по-русски русскими эмигрантами и напечатанные эмигрантскими издательствами, хорошо покупались, и читатели-эмигранты передавали их друг другу. Но эти книги были совершенно запрещены в Советской России, как и сейчас (за исключением нескольких уже умерших писателей, таких, как Куприн и Бунин, — их сочинения недавно были изданы там с многочисленными купюрами), независимо от темы рассказа или стихотворения. Эмигрантский роман, напечатанный, скажем, в Париже и продающийся по всей свободной Европе, мог тогда разойтись в количестве 1000 и 2000 экземпляров (и это был бы бестселлер), но каждый экземпляр передавался из рук в руки и мог быть прочитан как минимум двадцатью людьми и еще по крайней мере пятьюдесятью ежегодно, если он имелся в русских библиотеках, которых в одной только Западной Европе были сотни. Эра эмиграции закончилась во время Второй мировой войны. Старые писатели умерли, русские издатели тоже исчезли, и, что хуже всего, общая атмосфера ссыльной культуры, с ее великолепием, мощью и чистотой, с ее чуткой способностью к отражению жизни, рассеялась, оставив горстку русскоязычных изданий с худосочным талантом и провинциальной интонацией. Если вернуться к моему случаю, то здесь дело было совсем не в деньгах; я не думаю, что мои русские сочинения когда-нибудь приносили мне более чем несколько сотен долларов в год, и я целиком и полностью стою за башню из слоновой кости, за то, чтобы угодить только одному читателю — себе самому. Но все же нужна хоть какая-нибудь отдача, если не от-

вет, незначительное распространение своего «я» по стране или по нескольким странам; и если вокруг вашего стола нет ничего, кроме пустоты, то хотелось бы, чтобы это была по крайней мере пустота, насыщенная звуками, не ограниченная стенами палаты, обитой войлоком. С течением времени Россия становилась для меня все менее и менее интересной, и мне была все более и более безразлична некогда ужасная мысль, что мои книги будут там запрещены; пока ненависть к полицейскому государству и политическому насилию не дает мне даже тешить себя призрачной мыслью о возвращении. Нет, я никогда больше не напишу романа по-русски, хотя позволяю себе время от времени сочинять коротенькие стихотворения. Свой последний русский роман я написал четверть века назад. Но сейчас в качестве компенсации и отдавая дань справедливости моей маленькой американской музе, я делаю нечто другое. Наверное, мне не надо говорить об этом, так как работа только недавно начата.

Пожалуйста, расскажите.

Ну, однажды мне пришло в голову — пока я глядел на разноцветные корешки переводов «Лолиты» на языки, которых я не знаю, вроде японского, финского, арабского, — что список неизбежных промахов в этих пятнадцати — двадцати изданиях может составить, если собрать их воедино, более толстую книгу, чем сама «Лолита». Я проверил французский перевод, вообще-то очень хороший, но и он изобиловал бы неизбежными ошибками, не исправь я их. Но что мог я сделать с переводами на португальский, датский или иврит? И потом я вообразил себе нечто другое. Я вообразил, что когда-нибудь в далеком будущем кто-нибудь переведет «Лолиту» на русский. Я направил свой внутренний телескоп именно на эту точку в отдаленном будущем и увидел, что любой абзац, при том что каждый из них усеян ловушками, чреват ужасными переводческими ошибками. В руках какого-нибудь вредоносного работяги-

переводчика русский вариант «Лолиты» окажется совершенно убогим, неумело скроенным из вульгарных выражений или промахов. Поэтому я решил перевести книгу сам. На сегодняшний день сделано около шестидесяти страниц.

Работаете ли вы сейчас над чем-нибудь новым?

Хороший вопрос, как говорят на малом экране. Я только что закончил править последнюю корректуру моего перевода «Евгения Онегина» Пушкина — четыре толстых томика, которые выйдут в этом году в серии Боллингена; собственно перевод поэмы занимает небольшую часть первого тома. Остальная же его часть, а также второй, третий, четвертый тома содержат многочисленные примечания. Своим рождением этот труд обязан случайному замечанию моей жены в 1950 году в ответ на мое недовольство рифмованным пересказом «Евгения Онегина», каждую строчку которого я вынужден был для своих студентов переделывать: «Почему бы тебе не перевести самому?» И вот результат. Труд этот занял около десяти лет. Один алфавитный указатель составляет пять тысяч карточек, заполнивших три большие коробки из-под ботинок; вон они, на той полке. Мой перевод, конечно же, дословный, это — шпаргалка, подстрочник. Ради точности я пожертвовал всем: изяществом, благозвучием, ясностью, хорошим вкусом, современным употреблением слов и даже грамматикой.

В связи с ошибками, о которых вы говорили, вам, наверное, не терпится прочитать рецензии на книгу?

Вообще-то я читаю рецензии на мои сочинения без особого желания и внимания, если только эти рецензии не являются шедеврами остроумия и проницательности, что все же случается время от времени. И я никогда не перечитываю их, хотя моя жена их собирает, и, возможно, когда-нибудь я воспользуюсь отрывками из наиболее смешных материалов о «Лолите», чтобы написать краткую историю злоключений нимфет-

ки. Я все же довольно ясно помню некоторые нападки русских эмигрантских критиков, писавших о моих первых романах около тридцати лет назад: не то чтобы тогда я был более уязвим, просто память была гораздо более цепкой и деятельной, да и сам я был критиком. В двадцатых годах ко мне прицепился некий Мочульский, который никак не мог переварить мое полнейшее равнодушие к организованному мистицизму, к религии, к церкви — любой церкви. Были и другие критики, которые не могли мне простить то, что я держался вдалеке от литературных «течений», что я не декларировал *angoisse**, которую они требовали от поэта, и то, что я не принадлежал ни к какой из поэтических групп, организовывавших вечера совместного вдохновения в задних комнатах парижских кафе. Кроме того, был забавный случай с Георгием Ивановым, хорошим поэтом, но грубым критиком. Я никогда не встречался ни с ним, ни с его женой, литераторшей Ириной Одоевцевой, но однажды в конце двадцатых или в начале тридцатых годов, когда я регулярно писал рецензии для одной эмигрантской газеты в Берлине, она прислала мне из Парижа экземпляр своего романа с лукавой надписью: «*Спасибо за „Короля, даму, валета“*», которую можно понять как «Спасибо за то, что вы написали эту книгу», но можно истолковать и как «Спасибо за то, что вы мне прислали свою книгу», хотя я никогда ей ничего не посылал. *Ее* книга оказалась ничтожно банальной, и я так и написал в короткой и злой рецензии. Иванов отомстил грубой, оскорбительной статьей обо мне и моих книгах. Возможность изливать или выдавливать дружеские или враждебные чувства посредством литературной критики и делает это искусство таким скользким.

Как известно, вы говорили: «Мои пристрастия — самые сильные из известных человеку: сочинительство и ловля бабочек». Разве можно сравнивать две эти вещи?

* *Тревога, страх (фр.).*

Нет, по сути своей они принадлежат к совершенно разным типам наслаждения. Нелегко рассказать о них человеку, который их не испытывал, и каждое настолько очевидно для познавшего их, что любое описание будет звучать грубо и многословно. Что касается ловли бабочек, мне кажется, я могу выделить четыре главных элемента. Во-первых, надежда поймать первый экземпляр некоего вида, еще неизвестного науке (или реальная его поимка), — это сокровенная мечта каждого энтомолога, независимо от того, взбирается ли он на гору в Новой Гвинее или пробирается по болоту в штате Мэн. Во-вторых, возможность поймать бабочку очень редкую или такую, которую можно найти лишь в одном-единственном месте, — то, что вы пожирали глазами в книгах, в никому не известных научных журналах, на роскошных иллюстрациях к знаменитым трудам, вы теперь своими глазами видите на крылышке, в естественном окружении, среди камней и растений, наделенных таинственной магией — благодаря сокровенной связи с теми диковинками, которые они порождают и поддерживают, так что этот пейзаж живет дважды: как восхитительная девственная природа сама по себе и как место обитания какой-нибудь бабочки или мотылька. В-третьих, натуралисту интересно распутывать истории жизни малоизученных насекомых, изучать их привычки и строение, находить им место в классификационной схеме, той самой, которая иногда может приятно взорваться в ослепительном блеске полемического фейерверка, когда новое открытие нарушает старую схему и озадачивает ее бестолковых сторонников. И в-четвертых, нельзя игнорировать спортивный момент, момент удачи, стремительного движения и нелегкой победы, неутомимых и страстных поисков ради шелковистого треугольника сложившей крылышки бабочки на вашей ладони.

А как насчет наслаждения, получаемого от творчества?

Оно в точности соответствует наслаждению от чтения; это блаженство, упоение фразой одинаково и для читателя, и для

писателя — то есть для удовлетворенного собой автора и для благодарного читателя, или — что по сути то же — для творца, благодарного неведомым силам своего воображения за подаренную комбинацию образов, и для творческого читателя, которому эта комбинация приносит удовлетворение. Каждый хороший читатель наслаждался в жизни несколькими хорошими книгами, так что нет необходимости анализировать удовольствие, хорошо знакомое обеим сторонам. Я пишу главным образом для художников, для художников-единомышленников и для художников-последователей. Однако я никогда не мог доступно объяснить студентам на моих литературных уроках, в чем же состоит специфика правильного чтения, — а именно то, что книгу настоящего художника вы читаете не сердцем (сердце — чрезвычайно глупый читатель) и не только головой, но головой и позвоночником. «Дамы и господа, дрожь в вашем позвоночнике действительно подскажет вам, что чувствовал автор и какие чувства хотел вызвать у вас». Интересно, смогу ли я когда-нибудь еще измерить радостными руками ширину кафедры и погрузиться в мои записи перед доброжелательной бездной студенческой аудитории?

Каково ваше отношение к неоднозначному мнению, высказанному одним критиком в рецензии, где он вас определяет как человека, имеющего хороший и самобытный ум, но «без способного к обобщениям интеллекта», и как «типичного представителя класса художников, который не доверяет идеям»?

Таким же важным тоном некоторые сварливые энтомологи критиковали мои работы по классификации бабочек, обвиняя меня в том, что я больше интересуюсь подвидом и подродом, чем родом и семейством. Подобное отношение, полагаю, связано с ментальным темпераментом. Посредственность или просвещенный мещанин не может избавиться от тайного чувства, что книга, чтобы быть вели-

кой, должна провозглашать великие идеи. О, я знаю этот тип, ужасно скучный тип! Такому человеку нужен рассказ подлиннее, приправленный социальными оценками; ему нравится узнавать у писателя свои собственные мысли и тревоги; он хочет, чтобы по крайней мере один из героев был глашатаем авторских идей. Если это американец, то в его жилах течет немного марксистской крови, а если британец, то ему присуще обостренное и нелепое классовое чувство; ему намного легче писать об идеях, чем о словах; он не понимает того, что, возможно, причина, по которой он не может найти общих идей у конкретного писателя, состоит в том, что конкретные идеи этого писателя еще не стали общими.

Достоевский, который обращался к темам, по общему мнению, универсальным и по масштабам и по значению, считается одним из величайших писателей мира. Вы назвали его «любителем дешевых сенсаций, неуклюжим и вульгарным». Почему?

Нерусские читатели не понимают двух вещей: далеко не все русские любят Достоевского, подобно американцам, и большинство из тех русских, которые его все-таки любят, почитают его как мистика, а не как художника. Он был пророком, журналистом, любящим дешевые эффекты, никудышным комедиантом. Я признаю, что некоторые эпизоды в его романах, некоторые потрясающие фарсовые сцены необыкновенно забавны. Но его чувствительные убийцы и высокодуховные проститутки просто невыносимы, во всяком случае, для вашего покорного слуги.

Правда ли, что вы назвали Хемингуэя и Конрада «детскими писателями»?

Они и есть детские писатели в самом точном смысле слова. Хемингуэй, конечно, из них лучший: у него, во всяком случае, есть свой собственный голос, и ему принадлежит

очаровательный, прекрасно написанный рассказ «Убийцы». Описание радужного блеска рыбы и ритмичного мочеиспускания в его знаменитой рыбной истории превосходно. Но я не выношу стиль Конрада, напоминающий сувенирную лавку с кораблями в бутылках, бусами из ракушек и всякими романтическими атрибутами. Ни у одного из этих двух писателей я не могу найти ничего такого, что хотел бы написать сам. Уровень сознания и эмоций у них безнадежно юношеский, что можно сказать и о некоторых других почитаемых писателях, любимцах студенческих курилок, а также утешении и опоре студентов-выпускников, как, например... — но некоторые из них еще живы, и мне не хочется обижать еще здравствующих «стариков», когда мертвые еще не похоронены.

А что вы читали в детстве?

Между десятью и пятнадцатью годами в Санкт-Петербурге я прочитал, наверное, больше беллетристики и поэзии — английской, русской, французской, — чем за любой другой такой же отрезок своей жизни. Особенно я наслаждался сочинениями Уэллса, По, Браунинга, Китса, Флобера, Верлена, Рембо, Чехова, Толстого и Александра Блока. Другими моими героями были Скарлет Пимпернел, Филеас Фогг и Шерлок Холмс. Иными словами, я был совершенно обычным трехъязычным ребенком в семье с большой библиотекой. В более позднее время в Западной Европе, между двадцатью и сорока годами, моими любимыми писателями были Хаусмен, Руперт Брук, Норман Дуглас, Бергсон, Джойс, Пруст и Пушкин. Некоторые из моих любимцев — По, Жюль Верн, Эммушка Орчи, Конан Дойль и Руперт Брук — утратили для меня прежнее очарование и способность волновать. Отношение к другим остается тем же и, насколько я могу судить, уже не изменится. В отличие от многих моих современников в двадцатых — тридцатых годах я избежал влияния от-

нюдь не первоклассного Элиота и несомненно второсортного Паунда. Их стихи я прочитал гораздо позже, где-то в 1945-м, в гостиной одного из моих американских друзей, и остался не только совершенно равнодушен, но вообще не мог понять, почему они хоть кого-нибудь должны волновать. Однако я признаю, что произведения этих авторов сохраняют некоторую сентиментальную ценность для тех читателей, которые познакомились с ними в более раннем возрасте, чем я.

Как и что вы сегодня читаете?

Обычно я читаю несколько книг одновременно — старые книги, новые книги, беллетристику, научную литературу, поэзию и т.д., — и когда стопка из дюжины книг подле моей постели уменьшается до двух-трех, что, как правило, бывает в конце недели, я набираю новую кучу. Есть некоторые виды художественной литературы, к которым я вообще не прикасаюсь, например, детективы, которых я терпеть не могу, и исторические романы. Я также ненавижу так называемый «сильный» роман, напичканный банальными непристойностями и диалогами; и вообще, когда я получаю новый роман от полного надежд издателя («с надеждой, что мне понравится эта книга так же, как ему»), первым делом смотрю, сколько в нем диалогов, и если оказывается, что их слишком много или они слишком длинные, я захлопываю книгу и изгоняю ее с тумбочки подле постели.

Есть ли современные писатели, чтение которых доставляет вам настоящее удовольствие?

Да, у меня есть несколько любимых писателей, например Роб-Грийе и Борхес. Как свободно и приятно дышится в их великолепных лабиринтах! Я люблю их ясную мысль, эту чистоту и поэзию, эти миражи в зеркалах.

Многие критики полагают, что это описание хорошо подходит и к вашей собственной прозе. Насколько, по вашему мне-

нию, проза и поэзия переплетены друг с другом как формы искусства?

Разница между нами только в том, что я раньше начал, — это на первую часть вашего вопроса. Что касается второй, то понятие «поэзия», конечно, включает в себя всякое литературное творчество; я никогда не видел никакой качественной разницы между поэзией и художественной прозой. И вообще, хорошее стихотворение любой длины я склонен определять как концентрат хорошей прозы, независимо от наличия ритма или рифмы. Магия просодии может, выявляя всю гамму значений, усовершенствовать то, что мы называем прозой, но и в обычной прозе есть особый ритмический рисунок, музыка точной фразировки, пульсация мысли, передаваемая идиомами и интонациями. Как и в современных научных классификациях, в наших сегодняшних концепциях поэзии и прозы много пересечений. Бамбуковый мост между ними — это метафора.

Вы также писали, что поэзия представляет «тайны иррационального, воспринимаемые через рациональные слова». Но многие полагают, что для «иррационального» осталось совсем немного места в наш век, когда точное научное значение начало проникать в самые глубокие тайны человеческого существования. Вы согласны с этим?

Такая картина очень обманчива. Это журналистская иллюзия. На самом деле, чем значительнее познания, тем сильнее ощущение тайны. Более того, я не верю, что хоть какая-нибудь наука сегодня проникла хоть в какую-нибудь тайну. Мы, читатели газет, склонны называть «наукой» ловкость электрика или болтовню психиатра. Это в лучшем случае прикладная наука, и одна из особенностей прикладной науки состоит в том, что вчерашний нейтрон или сегодняшняя истина завтра умирает. Но даже когда слово «на-

ука» употребляется в высоком смысле, как изучение видимой и ощущаемой природы или как поэзия чистой математики или чистой философии, положение остается все таким же безнадежным. Мы никогда не узнаем ни о происхождении жизни, ни о смысле жизни, ни о природе пространства и времени, ни о природе природы, ни о природе мышления.

Человеческое понимание этих тайн воплощено в представлении о высшем разуме. И последний вопрос — вы верите в Бога?

Откровенно говоря — а то, что я собираюсь сейчас сказать, я не говорил никогда, и, надеюсь, это вызовет легкую и приятную дрожь, — я знаю больше того, что могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего.

Перевод Дениса Федосова



VIII.1964

Интервью

Джейн Хоуард

Какие писатели, люди и места оказали на вас наибольшее влияние?

В отрочестве я был необычайно жадным читателем. К четырнадцати или пятнадцати годам я прочитал или перечитал всего Толстого по-русски, всего Шекспира по-английски и всего Флобера по-французски — не считая сотен других книг. Сегодня я могу с точностью определить, напоминает ли — по очертаниям или интонации — составленное мной предложение ту или иную фразу какого-то писателя, которого я любил или ненавидел полвека назад; я, однако, не считаю, что какой-то конкретный писатель оказал на меня определяющее влияние. Что до воздействия на меня мест и людей — многими своими метафорами и чувственными ассоциациями я обязан северорусскому ландшафту своего отрочества, и еще я знаю, что благодаря своему отцу я очень рано в жизни испытал трепет при прочтении великого стихотворения.

Подумывали ли вы когда-нибудь всерьез о карьере, отличной от писательской?

Честно говоря, я никогда не думал о писательстве как о карьере. Сочинительство всегда было для меня смесью отвращения и опьянения, пытки и развлечения — я никогда не воспринимал его как источник дохода. Более того, я часто мечтал о долгой и волнительной карьере безвестного исследователя чешуекрылых в большом музее.

Какие из ваших собственных сочинений принесли вам наибольшее удовольствие?

Рискну сказать, что из всех моих книг «Лолита» оставила после себя наиболее приятное послесвечение — может быть, потому, что это самая чистая, самая абстрактная и тщательно выстроенная моя книга. Возможно, я несу ответственность за то, что люди, кажется, больше не называют своих дочерей Лолитами. Я слышал, что с 1956 года так иногда называют самок пуделей, но не человеческие существа. Благожелатели попытались перевести «Лолиту» на русский, но результат оказался столь ужасен, что теперь я сам взялся за перевод. Слово «jeans», к примеру, переводится в русских словарях как «широкие, короткие штаны» — совершенно неудовлетворительное определение.

В предисловии к «Защите Лужина» вы упоминаете о психиатрии. Считаете ли вы, что зависимость анализируемых от аналитиков представляет собой большую опасность?

Не могу представить себе, как кто-либо в здравом уме может обратиться к психоаналитику, разве что человек помутился рассудком — тогда можно испробовать все, что угодно; в конце концов, шарлатаны и чудаки, шаманы и святые, короли и гипнотизеры действительно излечивали людей — в особенности истеричных людей. Наши внуки, без сомнения, будут относиться к сегодняшним психоаналитикам с тем же любопытствующим презрением, с каким мы относимся к астрологии и френологии. Одно из величайших явлений шарлатанского и сатанинского абсурда, навязываемого легковерной публике, — это фрейдовское толкование снов. Каждое утро мне доставляет радостное удовольствие опровергать венского шарлатана, вспоминая и объясняя подробности своих снов без единой ссылки на сексуальные символы и мифические комплексы. Я настоятельно рекомендую своим потенциальным пациентам поступать аналогичным образом.

Как ваши взгляды на политику и религию влияют на ваше творчество?

Я никогда не состоял ни в одной политической партии, но всегда испытывал омерзение и презрение к диктатуре и полицейским государствам, так же как и к любой форме насилия. Это относится к регламентации мысли, правительственной цензуре, расовым или религиозным преследованиям и всему подобному. Меня не интересует, оказывает ли это простое кредо влияние на мои сочинения. Полагаю, что мое равнодушие к религии носит тот же характер, что и мое неприятие коллективной деятельности в политической или гражданской сфере. Я позволил некоторым созданиям в своих романах быть неугомонными вольнодумцами, но, повторяю, мне абсолютно безразлично, какую форму веры или разновидность неверия присвоит мой читатель их создателю.

Вам хотелось бы жить в другое время?

На мой выбор «когда» повлиял бы выбор «где». По сути дела, чтобы удовлетворить своим желаниям и требованиям, мне пришлось бы сконструировать мозаику из времени и пространства. Мне слишком сложно табулировать все элементы этой комбинации. Но мне хорошо известно, что должно в нее входить. Она должна включать в себя теплый климат, ежедневные ванны, отсутствие радиомузыки и шума транспорта, мед Древней Персии, полную библиотеку на микрофильмах и ни на что не похожий, необъяснимый восторг все большего и боольшего проникновения в тайны Луны и планет. Иными словами, я бы хотел, чтоб моя голова пребывала в Соединенных Штатах шестидесятых годов, но не стал бы возражать, если бы некоторые мои органы и конечности располагались в других веках и странах.

К каким из ныне живущих писателей вы относитесь с особой симпатией?

Когда г-н N узнает, что г-н X, другой писатель, назвал в интервью своими любимыми писателями г-на A, г-на B и г-на N, столь длинный список может раздосадовать г-на N, который, скажем, считает сочинения г-на A примитивными и банальными. Мне бы не хотелось озадачивать г-на C, г-на D или г-на X, ведь все они мне нравятся.

Ожидаете ли вы, что какие-то еще ваши произведения станут основой для фильмов? Учитывая опыт «Лолиты», радует ли вас подобная перспектива?

Я восхищен кинофильмом «Лолита» как фильмом — но сожалею, что мне не представилась возможность участвовать в его непосредственном создании. Люди, которым нравится мой роман, говорили, что фильм слишком сдержан и неполон. Все же, если будущие фильмы по моим книгам будут столь же очаровательны, как картина Кубрика, я не буду слишком ворчать.

Какие из языков, на которых вы говорите, представляются вам самыми красивыми?

Моя голова говорит — английский, мое сердце — русский, мое ухо предпочитает французский.

Почему вы выбрали Монтрё своей резиденцией? Скучаете ли вы в какой-то мере по Америке, которую вы так изысканно спародировали в «Лолите»? Считаете ли вы, что Европа и США начинают до неприятного походить друг на друга?

Мне кажется, что в этом розовом изгнании я пытаюсь развить в себе ту же плодотворную ностальгию по отношению к Америке, своей новой родине, которую испытывал по России, своей старой отчизне, в первые послереволюционные годы западноевропейской экспатриации. Конечно, я скучаю по Америке — даже по мисс Америке. Если Европа и Америка начинают все больше походить друг на друга —

почему это должно меня огорчать? Это, наверное, занятно и, возможно, не совсем верно, но, в любом случае, не огорчительно. Моя жена и я очень любим Монтрё, пейзажи которого понадобились мне для «Бледного огня» и все еще нужны для другой книги. Причиной нашего обитания в этой части Европы являются и обстоятельства семейного характера. В Женеве живет моя сестра, а в Милане — сын. Он — выпускник Гарварда, приехавший в Италию для завершения своего оперного образования, которое он сочетает с гонками на итальянском автомобиле на крупных соревнованиях, а также с переводами разных работ своего отца с русского на английский.

Каков ваш прогноз в отношении дальнейшего развития русской литературы?

На ваш вопрос нет прямого ответа. Беда в том, что ни одно, даже самое разумное и гуманное, правительство не способно произвести на свет великих художников, хотя плохое правительство, конечно, может изводить, изничтожать и подавлять их. Нам следует также помнить — и это очень важно, — что единственными людьми, процветающими при любых правительствах, являются филистеры. В ауре мягкого режима шанс появления великого художника ровно настолько же мал, насколько в менее счастливые времена презренных диктатур. Следовательно, я не могу ничего предсказывать, хотя и очень надеюсь, что под влиянием Запада, и в особенности Америки, советское полицейское государство постепенно зачахнет и рассеется. Кстати сказать, я сожалею о позиции недалеких и бесчестных людей, которые смехотворным образом сравнивают Сталина с Маккарти, Освенцим с атомной бомбой и безжалостный империализм СССР с прямой и бескорыстной помощью, оказываемой США бедствующим странам.

Перевод Марка Дадяна



Телентервью IX.1965

Роберту Хьюзу

Как и в случае с Гоголем и Джеймсом Эйджи, произношение вашей фамилии иногда вызывает путаницу. Как же нужно произносить ее правильно?

Действительно мудреная фамилия. Ее часто пишут с ошибками, так как глаз стремится воспринять «а» в первом слоге как опечатку, а затем пытается восстановить симметрическую последовательность, утраивая «о» — заполняя, так сказать, ряд кружочков, как в игре в крестики-нолики. Ноу-боу-коф (No-bow-cough). Как уродливо, как неверно. Каждый автор, чье имя достаточно часто появляется в периодических изданиях, развивает в себе почти всеохватывающий взгляд, которым он просматривает статью. Я же всегда спотыкаюсь на слове «никто» (nobody), если оно написано с заглавной буквы и стоит в начале предложения. Что касается произношения, французы, конечно же, говорят Набокóфф, с ударением на последнем слоге. Англичане произносят Нáбоков, с ударением на первом слоге, а итальянцы, как и русские, говорят Набóков, с ударением посередине. На-бó-ков. Тяжелое открытое «о», как в «Никербокер»*. Мое привычное к произношению Новой Англии ухо не будет оскорблено длинным элегантным средним «о» Набокова в версии американских университетов. Ужасный «На-ба-ков» — презренный ублюдок. Что ж, теперь вы сами можете выбирать. Кстати, мое имя произносится Владимир — рифмуется с «*redeemer*»**,

* *Knickerbocker (англ.) — потомок голландских поселенцев в Нью-Йорке.*

** *Искупитель (англ.).*

а не Вла́димир — рифмуется с Фа́димир (*Faaddimere*, кажется, это местечко в Англии).

Как насчет фамилии вашего необычайного создания, профессора П-Н-И-Н-а?

«П» следует произносить, вот и все. Но, учитывая, что в английских словах, начинающихся с «пн», «п» является немым, возникает желание вставить страхующий звук «у» — «Пу-нин», — что неправильно. Чтобы верно произнести «пн», попробуйте комбинацию «*Up North*»* или, еще лучше, «*Up, Nina!*»**, выбросив начальное «а». *Pnorth, Pnina, Pnin.* Сможете?.. Вот и отлично.

Вы — автор блестящих работ о жизни и творчестве Пушкина и Гоголя. Как бы вы подытожили собственную жизнь?

Не так-то просто подытожить нечто, что еще не совсем закончилось. Однако, как я уже говорил неоднократно и по разным поводам, первая часть моей жизни отмечена весьма приятной хронологической опрятностью. Я провел первые двадцать лет своей жизни в России, следующие двадцать — в Западной Европе, и еще двадцать лет после этого, с 1940-го по 1960-й, жил в Америке. Вот уже пять лет, как я вновь живу в Европе, но не обещаю, что продержусь еще пятнадцать во имя поддержания ритма. Не могу я предсказать и того, какие новые книги я, может статься, напишу. Мой лучший русский роман — это вещь под названием «Дар». Два моих лучших американских романа — «Лолита» и «Бледный огонь».

Теперь я занят переводом «Лолиты» на русский, что в какой-то мере замыкает круг моей творческой жизни. Или, скорее, начинает новую спираль. У меня много трудностей с техническими терминами, в особенности относящимися к автомобилю, который еще не настолько слился с русской жизнью, как с американской. Мне также бывает очень непросто найти

* *Дальше на север (англ.).*

** *Вставай, Нина! (англ.)*

верные русские термины для одежды, разновидностей обуви, предметов мебели и так далее. С другой стороны, описания нежных эмоций, грации моей нимфетки и мягкого, тающего американского ландшафта очень точно ложатся на лиричный русский. Книга выйдет в Америке или, возможно, в Париже; надеюсь, что путешествующие поэты и дипломаты провезут ее контрабандой в Россию. Не прочитаю ли я три строчки из своего русского перевода? Конечно; но, как это ни невероятно, полагаю, что не всякий помнит, как начинается «Лолита» на английском. Потому сначала я лучше прочту первые строки по-английски. Прошу обратить внимание, что для достижения необходимого эффекта мечтательной нежности оба «л» и «т», а лучше и слово целиком до́лжно произносить с иберийской интонацией, а не по-американски, то есть без раздавленного «л», грубого «т» и длинного «о»: «*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta*». Сейчас мы приступим к русскому. Здесь первый слог ее имени звучит больше с «а», чем с «о», а в остальном все опять вполне по-испански: «Ло-лии-та, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя». И так далее.

Хотелось бы вам, в дополнение к тому, что уже высказывалось или подразумевалось в ваших различных статьях и предисловиях, сказать что-нибудь о ваших читателях и/или критиках?

Ну, когда я думаю о критиках вообще, я подразделяю это семейство на три подсемейства. Во-первых, профессиональные обозреватели, в основном писаки и провинциалы, регулярно заполняющие отведенное им пространство на кладбищах воскресных газет. Во-вторых, более амбициозные критики, которые раз в два года собирают свои журнальные статьи в тома с символически учеными названиями — «Неоткрытая страна» и тому подобное. И, в-третьих, мои собратья по перу, пишущие отзыв на книгу, которая им либо нравится, либо их бесит. Так явилось на свет много ярких обложек и черных распрей.

Когда автор, творением которого я восхищаюсь, хвалит мою работу, я не могу не испытывать, помимо мурашек почти человеческой теплоты, чувства гармонии и удовлетворенной логики. Но при этом меня не покидает идиотское ощущение, что он или она вскоре охладеет ко мне и отвернется с отсутствующим видом, если я чего-то не предприму немедленно, но я не знаю, что мне делать, и остаюсь в бездействии, и на следующее утро холодные облака скрывают сверкающие вершины. Во всех прочих случаях, должен признаться, я зеваю и забываю. Разумеется, вокруг каждого достойного автора толпится немало клоунов и критиканов (замечательное слово — критикан) или придир, скорее уничтожающих своими хлопушками друг друга, чем наносящих ущерб автору. Затем, опять же, мои разнообразные антипатии, которые я то и дело высказываю, часто раздражают людей. Я, с вашего позволения, нахожу второразрядными и преходящими произведения ряда раздутых писателей — таких как Камю, Лорка, Казандзакис, Д.Г.Лоуренс, Томас Манн, Томас Вулф и буквально сотни других «великих» посредственностей. За это меня, естественно, автоматически не выносят их клевреты, рабы моды, любители сентиментальной пошлятины и всевозможные роботы. Вообще-то я абсолютно равнодушен к враждебной критике в адрес своих сочинений. С другой стороны, мне нравится нанести ответный удар, если какой-нибудь напыщенный остолоп выискивает ошибки в моих переводах, обнаруживая при этом смехотворное невежество в русском языке и литературе.

Вы не расскажете о своих первых впечатлениях об Америке? Как вы начали писать на английском?

Я начал сочинять на английском довольно спорадически, за несколько лет до переезда в Америку, куда прибыл в сиреневой дымке майского утра, 28 мая 1940 года. В конце тридцатых, живя в Германии и Франции, я перевел две из своих русских книг на английский и написал свой первый англоязычный ро-

ман, тот, что о Себастьяне Найте. Позже, в Америке, я полностью перестал писать на своем родном языке, за исключением немногих стихотворений, что, кстати, странным образом усилило настойчивость и сосредоточенность моей русской музы. Мой полный переход от русской прозы к английской был чудовищно болезненным — подобно обучению простейшим приемам обращения с предметами после потери семи или восьми пальцев во время взрыва. Я описал процесс сочинения «Лолиты» в послесловии к американскому изданию 1958 года. Книга впервые увидела свет в Париже в то время, когда никто не желал ее видеть, уже 10 лет назад ... 10 лет — как ползет время!

Что касается «Бледного огня», то хотя я и разработал некоторые отрывки зембланских преданий в конце пятидесятых в Итаке, штат Нью-Йорк, первый настоящий укол романа я почувствовал (то есть мне явилась его вполне завершенная структура в миниатюре, которую я набросал в каком-то из сохранившихся у меня карманных дневников) только на пароходе, везшем меня из Нью-Йорка во Францию в 1959 году. Американская поэма, обсуждаемая в книге Его Величеством, Карлом Зембланским, была труднейшей вещью из всех, что мне приходилось сочинять. Бóльшую ее часть я написал в Ницце, зимой, прогуливаясь по Променад дез Англе или бродя по близлежащим холмам. Значительная часть комментариев Кинбота была написана здесь, в парке «Монтрё Паласа», одном из самых чарующих и вдохновляющих из известных мне парков*. В особенности я люблю его плакучий кедр, древесный двойник очень лохматой собаки, с шерстью, нависающей над глазами.

Каков ваш подход к преподаванию литературы?

Я могу привести вам несколько примеров. При изучении знаменитой новеллы Кафки мои студенты были обязаны точно знать, в какое насекомое превратился Грегор (то был выпук-

* *Изуродованном теперь теннисным кортом и парковкой (Примеч. В. Набокова.)*

лый жук, а не плоский таракан неряшливых переводчиков), а также уметь описать точное расположение комнат, дверей и мебели в квартире семьи Замза. Для «Улисса» они должны были знать карту Дублина. Я верю в значимость конкретной детали; общие идеи в состоянии позаботиться о себе сами. «Улисс», конечно, божественное произведение искусства и будет жить вечно вопреки академическим ничтожествам, стремящимся обратить его в коллекцию символов или греческих мифов. Однажды я поставил студенту тройку с минусом, а может двойку с плюсом, только за то, что он цеплял к главам «Улисса» заимствованные из Гомера названия, не заметив даже появлений и исчезновений человека в коричневом макинтоше. Он даже не знал, кто такой человек в коричневом макинтоше. О да, пусть люди обязательно сравнивают меня с Джойсом, но мой английский — лишь вялое перебрасывание мяча по сравнению с чемпионской игрой Джойса.

Как случилось, что вы поселились в Швейцарии?

Чем старше я становлюсь и чем больше вешу, тем сложнее мне становится вылезать из того или иного уютного шезлонга или кресла, в которое я погрузился со вздохом удовлетворения. Сегодня мне так же сложно съездить из Монтрё в Лозанну, как совершить путешествие в Париж, Лондон или Нью-Йорк. В то же время я готов прошагать 10 или 15 миль в день, вверх и вниз по горным тропам, в поисках бабочек, что я и делаю каждым летом. Одна из причин, почему я живу в Монтрё, заключается в том, что я нахожу вид из своего мягкого кресла волшебно умиротворяющим или, наоборот, волнительным, в зависимости от моего настроения или настроения озера. Спешу добавить, что я не только не уклоняюсь от налогов, но и плачу пухленький швейцарский налог в дополнение к массивным американским податям, которые столь высоки, что почти заслоняют от меня этот прекрасный вид. Я испытываю ностальгию по Америке и, как только накоплю достаточно энергии, вернусь туда на длительное время.

Где находится мягкое кресло?

Мягкое кресло стоит в соседней комнате, в моем кабинете; в конце концов, это лишь метафора: мягкое кресло — это весь отель, парк, всё вместе.

Где бы вы жили в Америке?

Думаю, я поселился бы в Калифорнии, или в Нью-Йорке, или в Кембридже, штат Массачусетс. Или в комбинации трех этих мест.

Благодаря вашему совершенному владению английским языком, вас часто сравнивают с Джозефом Конрадом.

Что ж, я выскажусь по этому поводу следующим образом. Мальчиком я, как, наверное, все сочиняющие дети, был прожорливым читателем, и между восемью и четырнадцатью годами с огромным удовольствием поглощал романтическую литературу — романтическую в широком смысле слова — сочинения таких людей как Конан Дойль, Киплинг, Джозеф Конрад, Честертон, Оскар Уайльд, а также и других авторов, которые, преимущественно, являются писателями для людей очень молодого возраста. Но, как я уже раз это метко заметил, мое отличие от Джозефа Конрадикально. Во-первых, он не писал на своем родном языке, прежде чем стать английским писателем, и, во-вторых, сегодня я уже не переношу его полированные клише и примитивные конфликты. Однажды он написал, что предпочитает перевод «Анны Карениной» миссис Гарнетт оригиналу! Такое и в страшном сне привидеться не может — «*ça fait rêver*»*, как говаривал Флобер, сталкиваясь с бездонной тупостью. С тех самых пор, как монументальные посредственности вроде Голсуорси, Драйзера, персонажа по имени Тагор, еще одного по имени Максим Горький и третьего по имени Ромен Роллан, стали восприниматься как гении, меня изумляют и смешат сфабрикованные понятия о так называемых «великих книгах».

* *Здесь — бред сумасшедшего (фр.).*

То, что, к примеру, ослиная «Смерть в Венеции» Манна, или мелодраматичный и отвратительно написанный «Живаго» Пастернака, или кукурузные хроники Фолкнера могут называться «шедеврами» или, по определению журналистов, «великими книгами», представляется мне абсурдным заблуждением, словно вы наблюдаете, как загипнотизированный человек занимается любовью со стулом. *Мои* величайшие шедевры прозы двадцатого столетия таковы, в приводимой последовательности: «Улисс» Джойса, «Превращение» Кафки, «Петербург» Белого и первая часть сказки Пруста «В поисках утраченного времени».

Что вы думаете об американской литературе? Я заметил, что в вашем списке нет американских шедевров. Что вы думаете об американской литературе с 1945 года?

Ну, за одно поколение редко появляется более двух или трех действительно первоклассных писателей. Думаю, что Сэлинджер и Апдайк — самые тонкие из пишущих в последние годы художников. Эротичный, лживый бестселлер; полный насилия, вульгарный роман; беллетризованная обработка социальных или политических проблем; и, в целом, романы, состоящие в основном из диалогов или публицистических комментариев — всему этому абсолютно отказано в месте на моем прикроватном столике. А популярная смесь порнографии и идеалистической претенциозности вызывает у меня рвоту.

Что вы думаете о русской литературе с 1945 года?

Советская литература... Что ж, в первые годы после большевистской революции, в двадцатых и начале тридцатых, сквозь устрашающие штампы советской пропаганды еще можно было различить умирающий голос былой культуры. Примитивное и банальное мышление навязываемой политики — любой политики — может произвести только примитивное и банальное искусство. В особенности это относится к так называемому «социалистическому реализму» и «пролетар-

ской» литературе, опекаемой советским полицейским государством. Его бабуины в кирзовых сапогах постепенно истребили действительно талантливых авторов, редкую личность, хрупкого гения. Один из самых грустных примеров — история Осипа Мандельштама — удивительного поэта, величайшего из тех, кто пытался выжить в России при советском режиме, — которого хамское и слабоумное правительство преследовало и умертвило-таки в далеком концлагере. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, — восхитительные образцы высот и глубин человеческого разума. Их чтение усиливает здоровое презрение к советской дикости. Тираны и мучители никогда не скроют своих комических кувырканий за космической акробатикой. Презрительный смех хорош, но недостаточен для получения морального облегчения. И когда я читаю стихотворения Мандельштама, написанные под проклятым игом этих зверей, то испытываю чувство беспомощного стыда от того, что я волен жить, и думать, и писать, и говорить в свободной части мира... Это единственные мгновения, когда свобода бывает горькой.

(Прогуливаясь по Монтрё с интервьером)

Это гинкго — священное дерево Китая, его не часто встретишь дикорастущим. Лист с любопытными прожилками напоминает о бабочке — что привело на ум маленькое стихотворение:

The ginkgo leaf, in golden hue, when shed,
A muscat grape,
Is an old-fashioned butterfly, ill-spread,
In shape.*

* *Лист гинкго, как мускатный виноград*
Сквозь золотой поток,
По форме бабочка, помявшая наряд,
Чей срок истек. (Пер. М. Попцовой)

Это, в моем романе «Бледный огонь», коротенькое стихотворение Джона Шейда — несомненно величайшего из вымышленных поэтов.

(Проходя мимо плавательного бассейна)

Ничего не имею против того, чтобы делить солнце с загорающими, но не люблю погружаться в бассейн. В конце концов — это всего лишь большое корыто, в котором к вам присоединяются другие люди и которое приводит на ум ужасные японские коммунальные ванны, с дрейфующей семьей или косяком бизнесменов.

(Собака у телефонной будки)

Надо будет запомнить спасательный трос поводка, тянущийся от смиренной собаки к болтливой даме в той телефонной будке. «Длительное ожидание» — хорошая подпись к картине маслом натуралистической школы.

(Мальчишки, гоняющие мяч в парке)

Много лет прошло с тех пор, как я в последний раз прижимал к груди футбольный мяч. Сорок пять лет назад, во время учебы в Кембриджском университете, я был непредсказуемым, но эффектным голкипером. После этого я играл за какую-то немецкую команду, когда мне было около тридцати, и спас свой последний матч в 1936 году, когда очнулся в палатке первой помощи, нокаутированный ударом, но все еще сжимающий мяч, который нетерпеливый товарищ по команде пытался вырвать из моих рук.

(На прогулке близ Вильнёв)

Конец сентября в центральной Европе — не лучшее время года для ловли бабочек. Это, увы, не Аризона. В этой травянис-

той бухточке у старого виноградника над Женевским озером все еще порхает несколько относительно молодых самок очень распространенной луговой бархатницы — ленивые старые вдовы. Вот одна из них.

А эта маленькая небесно-голубая бабочка, также весьма распространенная, когда-то называлась в Англии голубянкой Клифдена.

Солнце начинает припекать. Мне нравится охотиться раздетым, но сомневаюсь, что сегодня мы найдем что-нибудь интересное. Летом эта приятная тропинка вдоль берегов Женевского озера изобилует бабочками. Голубянка Чепмена и белянка Манна, обе присущие только этим местам, обитают неподалеку. Но белые бабочки, которых мы видим на этой самой дорожке, этим погожим, но непримечательным осенним днем, всего лишь обычные белянки: капустницы и боярышницы.

О, гусеница. Обращайтесь с ней поосторожнее. Ее золотисто-коричневый мех может вызвать пренеприятный зуд. Этот красивый червяк в следующем году обратится в толстого, уродливого, грязновато-коричневого мотылька.

(Отвечая на вопрос: Какие эпизоды вам бы хотелось увидеть снятыми на кинопленку?)

Шекспира в роли Призрака отца Гамлета.

Обезглавливание Людовика Шестнадцатого: барабанная дробь заглушает его речь с эшафота.

Германа Мелвилла за завтраком, скармливающего сардину своему коту.

Свадьбу По, пикники Льюиса Кэрролла.

Русских, уходящих с Аляски, в восторге от заключенной сделки. В кадре — аплодирующий тюлень.

Перевод Марка Дадяна



Интервью IX.1966

*Альфреду Аппелю**

Вот уже сколько лет библиографы и журналисты мучаются, не зная, куда вас причислить: к американским писателям или к русским. Правда, после того как вы поселились в Швейцарии, все уже точно решили, что вы американец. Как вы считаете: применимо ли к вам, как к писателю, такое разграничение?

Я всегда, еще с гимназических лет в России, придерживался того взгляда, что национальная принадлежность стоящего писателя — дело второстепенное. Чем характернее насекомое, тем меньше вероятности, что систематик поглядит сначала на этикетку, указывающую на происхожде-

* *Интервью взято 25—29 сентября 1966 г. в Монтрё (Швейцария). Шестью годами ранее Набоков поселился там с женой в первоклассном отеле, построенном в 1835 г. и все еще хранящем дух прошлого столетия. Из окон их комнат на шестом этаже открывается вид на Женевское озеро, с которого через дверь, раскрытую на балкон, доносится шум прибоя. Поскольку г-н Набоков не любит говорить экспромтом, магнитофон не использовался: г-н Набоков либо диктовал свои ответы, либо отвечал письменно. Ряд фрагментов составлен по заметкам, которые слались в ходе разговора и которым придана была потом вопросно-ответная форма.*

В студенческие годы интервьюирующий учился у Набокова в Корнеллском университете, где слушал его курс «Шедевры европейской литературы» (Джейн Остен, Гоголь, Диккенс, Флобер, Толстой, Стивенсон, Кафка, Джойс и Пруст). Ко времени отставки Набокова в 1959 г. число студентов, прослушавших этот курс, достигло четырехсот. (Примеч. Альфреда Аппеля.)

ние приколотого образчика, чтобы решить, к какой из нескольких не вполне определенных разновидностей его следует отнести. Искусство писателя — вот его подлинный паспорт. Его личность тут же удостоверяется особой раскраской и неповторимым узором. Происхождение может подтверждать правильность того или иного видового определения, но само оно обусловливать его не должно. Известно, что бессовестные торговцы бабочками нередко подделывают этикетки. Вообще же я сейчас считаю себя американским писателем, который когда-то был русским.

Русские писатели, которых вы переводили и о которых писали, — все они принадлежат периоду, предшествующему «эпохе реализма», более ценимой английскими и американскими читателями, чем все, что относится к более раннему времени. Не могли бы вы сказать, ощущаете ли вы какое-либо сродство — органическое или художественное — с великими писателями 1830—1840 годов, создавшими столько шедевров? Не считаете ли вы, что ваше творчество вливается в русло обширнейшей традиции русского юмора?

Вопрос о возможных точках соприкосновения с русскими писателями девятнадцатого века — скорее классификационный, чем связанный с теми или иными моими взглядами. Едва ли найдется какой-нибудь выдающийся русский писатель прошлого, которого раскладчики по полочкам не упомянули бы в связи со мной. Кровь Пушкина течет в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской — кровь Шекспира.

Многие большие русские писатели, такие, как Пушкин, Лермонтов и Андрей Белый, были одновременно выдающимися поэтами и прозаиками, тогда как в английской и американской литературе такое случается не часто. Связано ли это с особым характером русской литературной культуры, или, может быть, есть что-то особенное в самом языке, в технике

письма, что способствует такой разносторонности? Вы, пишущий и стихи, и прозу, — как вы их разграничиваете?

Но ведь, с другой стороны, ни Гоголь, ни Толстой, ни Чехов в поэзии себя не проявили. К тому же в некоторых наиболее замечательных английских и американских романах не так-то просто определить, где кончается проза и где начинается поэзия. Я думаю, вам следовало в своем вопросе уточнить, что вы имеете в виду прежде всего особенности рифмы, и я мог бы тогда ответить, что русские рифмы несравненно богаче и разнообразнее английских. Неудивительно, что к этим красавицам наведываются и русские прозаики, особенно в молодости.

Кого из великих американских писателей вы цените больше всего?

В молодости мне нравился По, я все еще люблю Мелвилла, которого не успел прочесть в детстве. К Джеймсу у меня отношение довольно сложное. Я вообще очень его не люблю, но иногда вдруг построение какой-нибудь его фразы, винтовой поворот необычного наречия или эпитета действуют на меня наподобие электрического разряда, словно ко мне от него идет какой-то поток. Готорн — превосходный писатель. Восхитительны стихи Эмерсона.

Вы часто заявляли, что не принадлежите ни к каким объединениям и группам. Интересно, не повлияли ли на формирование у вас скептического отношения к ним и неприятия любого рода дидактизма исторические примеры того разрушительного воздействия идеологии на искусство, какое в наши дни достигло апогея в социалистическом реализме? Какие «исторические примеры» подобного рода производят на вас наибольшее впечатление?

Мое отвращение ко всяким объединениям — вопрос скорее темперамента, нежели плод знаний и размышлений. Между прочим, «исторические примеры» совсем не столь прозрачны и самоочевидны, как вы, кажется, полагаете. Го-

голевское религиозное проповедничество, прикладная мораль Толстого, реакционная журналистика Достоевского — все это их собственные небогатые изобретения, и, в конце концов, никто этого по-настоящему не принимает всерьез.

Не расскажете ли вы что-нибудь о спорах вокруг главы в «Даре» о Чернышевском? Вы уже высказывались об этом прежде, но, я думаю, вашим читателям это будет особенно интересно, поскольку факт ее изъятия в тридцатые годы из журнальной публикации — это такая необыкновенная ирония судьбы, что он сам по себе уже служит оправданием именно такой пародии. Мы ведь так мало знаем об эмигрантских группировках, об их журналах, об их умонастроениях. Не могли бы вы рассказать о взаимоотношениях писателя с этим миром?

Все, что можно толкового сказать про жизнеописание Чернышевского, сделанное князем Годуновым-Чердынцевым, сказано Кончеевым в «Даре». Я к этому могу только добавить, что на сбор материала для главы о Чернышевском я потратил столько же труда, сколько на сочинение за Шейда его поэмы. Что касается изъятия этой главы издателями «Современных записок», то это действительно был случай беспрецедентный, совершенно не вяжущийся с их исключительной широтой взглядов, ибо в целом они руководствовались при отборе литературных произведений соображениями чисто художественными. Что же касается вашего последнего вопроса, то дополнительный материал можно найти в четырнадцатой главе последнего английского издания «Память, говори».

Есть ли у вас какое-либо мнение о русской, если к ней приложимо такое определение, антиутопической традиции, начиная с «Последнего самоубийства» и «Города без имени» в «Русских ночах» Одоевского и до брюсовской «Республики Южного Креста» и «Мы» Замятина, — ограничусь лишь несколькими примерами?

Мне эти вещи неинтересны.

Справедливо ли сказать, что «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных» — это своего рода пародийные антиутопии с переставленными идеологическими акцентами — тоталитарное государство здесь становится предельной и фантастической метафорой несвободы сознания, и что тема обоих романов — именно такая несвобода, а не политическая?

Да, возможно.

Высказываясь по вопросам идеологии, вы часто говорите о своем неприятии Фрейда — наиболее резко в предисловиях к вашим переводным романам. Многие читатели недоумевают: какие именно труды или теории Фрейда вызывают у вас столь враждебное отношение и по какой причине? Ваши пародии на Фрейда в «Лолите» и в «Бледном огне» указывают на более близкое знакомство с нашим добрым доктором, чем вы признаете сами. Не поясните ли вы это?

Да нет, мне вовсе не хочется опять обсуждать эту комическую фигуру. Он и не заслуживает большего внимания, чем то, какое я ему уделил в своих романах и в «Память, говори».

Пусть верят легковерные и пошляки, что все скорби лечатся ежедневным прикладыванием к детородным органам древнегреческих мифов. Мне все равно.

Ваше пренебрежительное отношение к «стандартизированным символам» Фрейда распространяется и на положения многих других теоретиков. Считаете ли вы вообще оправданной литературную критику, и если да, то какого рода критика для вас приемлема? «Бледный огонь», кажется, проясняет, какая критика, по-вашему, не нужна.

Могу дать начинающему критику такие советы: научиться распознавать пошлость. Помнить, что посредственность преуспевает за счет «идей». Остерегаться модных проповедников. Проверять, не является ли обнаруженный символ собственным следом на песке. Избегать аллегорий. Во всем ставить «как» превыше «что», не допуская, чтобы это переходи-

ло в «ну и что?». Доверять этому внезапному ознобу, когда дыбом встают на коже волоски, не хватаясь тут же за Фрейда. Остальное — дело таланта.

Как писатель, извлекали ли вы какую-нибудь пользу из критики — я имею в виду не столько рецензии на ваши книги, сколько литературную критику вообще? Считаете ли вы по собственному опыту, что писательская карьера и университетская одна другую питают? Очень бы хотелось узнать ваши мысли на этот счет, поскольку многие писатели не имеют сегодня иного выбора, как только университетское преподавание. Как вы полагаете, не оказало ли влияния на ваше творчество то, что в Америке вы принадлежали к университетской среде?

Я думаю, критика в высшей степени полезна, когда специалист указывает мне на мои грамматические ошибки. Писателю университетская карьера помогает в двух отношениях: во-первых, облегчая доступ в великолепные библиотеки, во-вторых, благодаря долгим каникулам. Остается, конечно, еще преподавательская нагрузка, но у старых профессоров есть молодые ассистенты, которые читают за них экзаменационные сочинения, а молодых ассистентов, они ведь тоже писатели, в коридорах Факультета Тщеславия студенты провожают восхищенными взглядами. Но главная наша награда — это узнавать в последующие годы отзвуки нашего сознания в доносящемся ответном эхе, и это должно побуждать преподающих писателей стремиться в своих лекциях к честности и ясности выражения.

Как вы оцениваете возможности жанра литературной биографии?

Писать такие вещи интереснее, чем читать. Иногда это превращается в нечто подобное двойной погоне: сперва преследует свой предмет биограф, продираясь сквозь дневники и письма, увязая в трясине домыслов, потом вымазанного в грязи биографа начинает преследовать соперничающий авторитет.

Критики склонны считать, что совпадения в романе — это обычно натяжка и выдумка. Помнится, в ваших лекциях в Корнелле вы сами называли совпадения у Достоевского грубыми.

Но они происходят ведь и в «реальности». Не далее как вчера вы нам за ужином очень забавно рассказывали, как немцы употребляют слово «доктор», и вот, еще я не перестал хохотать, как слышу, — дама за соседним столиком говорит, обращаясь к своему спутнику (ее чистая французская речь доносилась сквозь позвякивание посуды и гул ресторанных голосов, как вот сейчас, слышишь*, долетают с озера сквозь дорожный гул крики этой маленькой чомги): «У этих немцев никогда не разберешь, что за доктор — адвокат он или зубной врач». Очень часто в «реальности» встречаются люди и происходят события, которые в романе показались бы надуманными. Нас раздражают не столько «литературные» совпадения, сколько совпадения совпадений у различных писателей, — например, подслушанный разговор как прием в русской литературе девятнадцатого века.

Не расскажете ли вы нам немного о своих рабочих навыках и о том, как вы сочиняете романы? Составляете ли вы предварительный план? Отдаете ли вы себе полный отчет уже на ранних этапах работы, куда заведет вас вымысел?

Лет до тридцати я писал в школьных тетрадках, макая ручку в чернильницу и через день меняя перо, вычеркивал одни куски, другие вставлял, потом снова их выбрасывал, вырывал и комкал страницы, по три-четыре раза их переписывал, потом другими чернилами и более аккуратным почерком перебелял весь роман, потом еще раз целиком его пересматривал, внося новые поправки, и тогда наконец диктовал его жене, которая всю мою продукцию перепечатывала на машинке. Вообще пишу я медленно, ползу как улитка со своей раковиной,

* *При этих словах г-н Набоков повернулся к своей жене. (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

со скоростью двести готовых страниц в год — единственным эффектным исключением был русский текст «Приглашения на казнь», первый вариант которого я в одном вдохновенном порыве написал за две недели. В те дни и ночи я в основном писал, придерживаясь порядка, в каком идут главы, но сочинял больше в уме, — на прогулке, лежа в постели или в ванне, составляя мысленно целые отрывки, — пусть я их потом изменял или выкидывал. Позже, в конце тридцатых, начиная с «Дара», я, в связи, вероятно, с обилием всевозможных заметок, перешел на более практичный способ — стал писать на карточках карандашом, оснащенным резинкой. Поскольку с первых же шагов перед моими глазами стоит удивительно ясное видение всего романа, карточки особенно удобны — они позволяют не следовать за порядком глав, а заниматься отрывком, относящимся к любому месту, или заполнять пробелы между уже написанными кусками. Боюсь, как бы меня не приняли за Платона, к которому я вообще равнодушен, но я в самом деле считаю, что в моем случае не написанная еще книга как бы существует в некоем идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне в ней удается рассмотреть, с максимальной точностью перенести на бумагу. Как сочинитель, самое большое счастье я испытываю тогда, когда чувствую или, вернее, ловлю себя на том, что не понимаю — не думая при этом ни о каком предсуществовании вещи, — как и откуда ко мне пришел тот или иной образ или сюжетный ход. Довольно забавно, когда некоторые читатели пытаются на буквальном уровне прояснить эти безумные выходки моего вообще-то не слишком производительного ума.

Писатели нередко говорят, что их герои ими завладевают и в некотором смысле начинают диктовать им развитие событий. Случалось ли с вами подобное?

Никогда в жизни. Вот уж нелепость! Писатели, с которыми происходит такое, — это или писатели весьма посредствен-

ные, или вообще душевнобольные. Нет, замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю я один. Удается ли мне его воспроизвести с той степенью полноты и подлинности, с какой хотелось бы, — это другой вопрос. В некоторых моих старых вещах есть удручающие замутнения и пробелы.

Некоторые читатели находят, что «Бледный огонь» — это своего рода комментарий к платоновскому мифу о пещере — постоянное обыгрывание на протяжении романа имени Шейда в связи с тенями якобы подразумевает приверженность автора к платонизму. Не могли бы вы высказаться по этому поводу?*

Я уже говорил, что я не особенный поклонник Платона, и вряд ли смог бы долго просуществовать при его германообразном военно-музыкальном режиме. Не думаю, что мой Шейд со своими тенями может иметь какое-нибудь отношение ко всем этим пещерным делам.

Раз уж мы затронули философию как таковую, не могли бы мы немного поговорить о философии языка, которая стоит за вашими произведениями. Замечали ли вы, например, то общее, что объединяет зембланский язык с высказываниями Людвига Витгенштейна об «индивидуальных языках»? А присущее вашему герою-поэту ощущение языковой ограниченности поразительно напоминает мысли Витгенштейна о референтной основе языка. Были ли вы связаны с философским факультетом, когда учились в Кембридже?

Ничуть. С трудами Витгенштейна я не знаком и только, наверное, в пятидесятые годы вообще впервые о нем услышал. В Кембридже я писал русские стихи и играл в футбол.

* *Имя героя «Бледного огня» (Shade) по-английски означает тень.*

Когда в Песни второй «Бледного огня» Шейд так себя описывает: «Я, стоя у раскрытого окна, / Подравниваю ногти», — это перекликается со словами Стивена Дедалуса о художнике, который «пребывает где-то внутри, или позади, или вне, или над своим творением — невидимый, по ту сторону бытия, бесстрастно подравнивая ногти». Почти во всех ваших романах, особенно в «Приглашении на казнь», «Под знаком незаконнорожденных», «Бледном огне» и «Пнине», и даже в «Лолите» — не только в лице седьмого охотника из пьесы Куильти, но и во множестве тех мерцающих проблесков, которые вспыхивают перед внимательным читателем, — творец действительно присутствует где-то позади или над своим произведением, но не невидимый и уж конечно совсем не бесстрастный. В какой мере осознанно вы перекликаетесь в «Бледном огне» с Джойсом и как вы относитесь к этой его эстетической установке или ее видимости, поскольку вы, может быть, считаете, что замечание Стивена к «Улиссу» неприменимо?

Ни Кинбот, ни Шейд, ни их создатель с Джойсом в «Бледном огне» не перекликаются. Мне вообще «Портрет художника в молодости» никогда не нравился. Это, по-моему, слабая книга, в ней много болтовни. То, что вы процитировали, — просто неприятное совпадение.

Вы утверждали, что на вас оказал влияние один только Пьер Делаланд, и я охотно готов согласиться, что все эти поиски влияний могут оскорблять достоинство писателя, если они принижают его авторскую оригинальность. Но касательно ваших взаимоотношений с Джойсом, мне кажется, что вы, не подражая ему, в то же время сознательно на него опирались, что вы развивали заложенные в «Улиссе» возможности, не прибегая к классическим джойсовским приемам (поток сознания, эффект «коллажа», составленного из пестрого сора повседневности). Расскажите, пожалуйста, как вы относитесь к Джойсу как к писателю и как вы оцениваете его вклад в раскрепощение и расширение романной формы.

Моя первая настоящая встреча с «Улиссом», если не считать жадного взгляда, искоса брошенного в начале двадцатых, произошла в тридцатые годы, когда я был уже сложившимся писателем, мало поддающимся литературным влияниям. Изучать же «Улисса» я стал много позже, когда в пятидесятые годы готовил свой университетский курс, — это было лучшее образование, которое я сам получил в Корнелле. «Улисс» возвышается надо всем, что написано Джойсом, и в сравнении с благородной изысканностью, с невероятной ясностью мысли и прозрачностью этой вещи неудавшиеся «Поминки по Финнегану» — это какая-то бесформенная серая масса подложного фольклора, не книга, а остывший пудинг, непрекращающийся храп из соседней комнаты, особенно невыносимый при моей бессоннице. К тому же я никогда не терпел региональной литературы с ее чудны́ми архаизмами и подражательным произношением. За фасадом «Поминок по Финнегану» скрывается весьма серый и вполне обыкновенный доходный дом, и только нечастые проблески божественной интонации изредка еще расцвечивают безжизненный пейзаж этой вещи. Знаю, за такой отзыв мне грозит отлучение.

Хотя я и не помню, чтобы в своих лекциях о Джойсе вы упоминали спиралевидную структуру «Улисса», я отчетливо помню ваше утверждение о том, что галлюцинации в Ночном городе принадлежат автору, а не Стивену или Блуму, а это всего в одном шаге от обсуждения спиралевидности. Это аспект «Улисса», почти совершенно игнорируемый «джойсовской индустрией», и аспект творчества Джойса, который наверняка может представлять для вас большой интерес. Если кое-где прерывающиеся спирали Джойса затемняются огромными размерами его структур, то, пожалуй, построение ваших романов находится в сильной зависимости от сходной стратегии. Не могли бы вы прокомментировать это, иначе говоря — сравнить с собственной интенцией ваше восприятие джойсовского присутствия внутри его произведений и над ними. Имеются в виду тайные по-

явления Джойса в «Улиссе», вся шекспировско-отцовская тема, которая в конечном счете разворачивается в идею «отцовства» самого «Улисса»; прямое обращение Шекспира к Джойсу в Ночном городе («How my Oldfellow chokit his Thursdaymomum»); и обращенная к Джойсу мольба Молли, «О, Джеймси, выпусти меня из этого» — все то, что противостоит авторскому голосу — или тому, что вы называете «олицетворяемым мной антропоморфным божеством», которое вновь и вновь появляется в ваших романах, особенно явственно в их концовках.*

Одна из причин, почему Блум не может быть основным действующим лицом в главе Ночного города (а если он таковым не является, то за него и вокруг него грезит сам автор, с вкрапленными тут и там «реальными» эпизодами), заключается в том, что Блум, и так-то увядающий мужчина, опустошил свою мужественность еще ранним вечером, а потому представляется весьма маловероятным, что он был способен погрузиться в разнузданные сексуальные фантазии Ночного города.

Какое чувство должен испытать идеальный читатель, дойдя до конца вашего романа, когда убраны все указатели, труппа распущена и обнажен вымысел? Какие привычные литературные штампы вы тем самым ниспровергаете?

Вопрос так прелестно задан, что мне бы хотелось ответить на него столь же выразительно и изящно, но я мало что могу сказать по этому поводу. Мне было бы приятно, если бы мою книгу читатель закрывал с ощущением, что мир ее отступает куда-то вдаль и там замирает наподобие картины внутри картины, как в «Мастерской художника» Ван Бока**.

* *«Как там у меня Отелло придушил отельчески свою Вездеходу». (Пер. В. Хинкиса и С. Хоружего.)*

** *Установить такого художника якобы фламандской школы не удалось, однако имя его может быть с небольшой натяжкой истолковано как анаграмма набоковского имени, — чем не бедный родственник Вивиан Дамор-Блок, анаграмматической возлюбленной Куильти из «Лолиты»? (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

Может быть, я ошибаюсь, но самый конец «Лолиты» постоянно оставляет у меня какое-то чувство неуверенности, потому, вероятно, что в конце других ваших книг обычно очень четко ощущается изменение интонации. Как вы полагаете, другим ли голосом произносит рассказчик в маске слова: «И не жалей К.К. Пришлось выбирать между ним и Г.Г., и хотелось дать Г.Г. продержаться...» и так далее? Возврат в следующей фразе к первому лицу наводит на мысль, что маска так и не снята, но читатели, воспитанные на «Приглашении на казнь» и на других ваших вещах, будут здесь искать следы того отпечатка большого пальца мастера, который, словами Франклина Лейна из «Бледного огня», «превращает всю эту сложную, запутанную головоломку в одну прекрасную прямую линию».

Нет, я не имел в виду вводить другой голос. Но я хотел передать сердечную боль рассказчика, то подступающее содрогание, из-за которого он сводит к инициалам имена, и торопится поскорей, пока не поздно, окончить рассказ. Я рад, если мне действительно удалось передать в финале эту отстраненность интонации.

Существуют ли письма Франклина Лейна? Мне не хочется выступать в роли г-на Гудмена из «Истинной жизни Себастьяна Найта», но, насколько я понимаю, Франклин Лейн действительно существовал.

Франк Лейн, его опубликованные письма и цитируемый Кинботом отрывок, несомненно, существуют. Кинбота весьма поразило красивое меланхоличное лицо Лейна. Ну и конечно же lane — последнее слово в поэме Шейда. Но это не имеет никакого значения.

Как вы считаете, в какой из ваших ранних книг уже наметились те возможности, которые вами потом были развиты в «Приглашении на казнь» и полностью реализованы в «винтообразной башне» «Бледного огня»?

Может быть, в «Соглядатае», хотя я должен сказать, что «Приглашение на казнь» — вещь сама по себе спонтанная.

Есть ли еще какие-нибудь писатели, пользующиеся приемом «закручивания спирали», которые вам нравятся? Стерн? Пьесы Пиранделло?

Пиранделло я никогда не любил. Стерна люблю, но когда я писал свои русские вещи, я его еще не читал.

Сама собой очевидна важность послесловия к «Лолите». Вошло ли оно во все имеющиеся переводы, число которых, по моим сведениям, достигло уже двадцати пяти?

Да.

Однажды после лекции в Корнелле вы мне сказали, что не смогли одолеть более сотни страниц «Поминок по Финнегану». Между тем на странице 104 этой книги начинается пассаж, по духу очень близкий «Бледному огню», так что мне интересно было бы знать, доходили ли вы до него и отмечено ли вами это сходство. Речь идет об истории изданий и истолкований письма, или «мамафесты» Анны Ливии Плюрабель (там же его текст). В приведенном Джойсом списке его названий, занимающем три страницы, есть, между прочим, и такое: Try our Taal on a Taub (чем мы и занимаемся), и я в связи с этим хотел бы просить вас высказать свое мнение по поводу вклада Свифта в литературу о порче образования и словесности. Простое ли это совпадение, что «Предисловие» Кинбота к «Бледному огню» датировано 19 октября, то есть датой смерти Свифта?*

«Финнегана» я в конце концов одолел, но никакой внутренней связи между ним и «Бледным огнем» нет. По-моему, очень мило, что день, когда Кинбот покончил с собой (а он,

* *Игра английских, голландских и немецких слов: Испытайте наш сказ на глухом,— отсылающая к названию памфлетаа Свифта «Сказка о бочке» (Tale of a Tub) .*

завершив подготовку поэмы к изданию, несомненно, так и поступил), — это не только пушкинско-лицейская годовщина, но, как сейчас для меня выясняется, еще и годовщина смерти «бедного старого Свифта» (см., однако, вариант в примечании к строке 231 поэмы). Я разделяю пушкинскую завороженность пророческими датами. Более того, когда в романе мне нужно датировать какое-нибудь событие, я обычно выбираю в качестве *point de repère** дату достаточно известную, что помогает к тому же выискивать ошибки в корректуре, — такова, к слову сказать, дата «1 апреля» в дневнике Германа в «Отчаянии».

Наш разговор о Свифте наводит меня на мысль задать вам вопрос о жанре «Бледного огня». Если это действительно «чудовищное подобие романа», то как вы считаете, вписывается ли он в какую-либо традицию?

Если не по жанру, то по своей форме «Бледный огонь» — нечто новое. Я хотел бы воспользоваться случаем, чтобы указать на ряд опечаток во втором издании «Патнэм» 1962 года. ⟨...⟩ Благодарю вас.

Как вы разграничиваете пародию и сатиру? Я задаю этот вопрос, поскольку вы не раз заявляли, что не желаете выглядеть автором «сатир на нравы», между тем как пародия занимает огромное место в вашем творчестве.

Сатира — поучение, пародия — игра.

В главе десятой «Истинной жизни Себастьяна Найта» можно найти великолепное описание того, как вы пользуетесь пародией в своих собственных произведениях. Однако ваше понимание пародии далеко выходит за рамки обычного — например, в «Приглашении на казнь» Цинциннат у вас говорит своей матери: «Я же отлично вижу, вы такая же пародия, как все, как все... Нет, вы все-таки только пародия... как

* *Зарубка, ориентир (фр.).*

этот паук, как эта решетка, как этот бой часов». Тогда все искусство или, по крайней мере, все попытки создать «реалистическое» искусство должны вести к искажению, создавать своего рода пародийный эффект. Не выскажетесь ли вы более обстоятельно по поводу своего понимания пародии и о том, почему, по словам Федора из «Дара», дух пародии всегда сопровождает подлинную поэзию?

Когда поэт Цинциннат Ц., герой самого сказочного и поэтического из моих романов, не совсем заслуженно называет свою мать пародией, он пользуется этим словом в его обычном значении «гротескной имитации». Когда же Федор в «Даре» говорит о «духе пародии», играющем в брызгах подлинной «серьезной» поэзии, он вкладывает сюда то особое значение беспечной, изысканной, шутливой игры, которое позволяет говорить о пушкинском «Памятнике» как о пародии на державинский.

Каково ваше мнение о пародиях Джойса? В чем вы видите разницу в художественном воздействии таких эпизодов, как сцена в Родильном приюте и пляжная интерлюдия с Гертой Макдауэлл? Вам знакомы произведения молодых американских писателей, на которых оказало воздействие творчество ваше и Джойса, таких как Томас Пинчон (студент Корнелла, класс 1959 года, он точно посещал курс Литературы 312), а также составили ли вы какое-то мнение о нарождающемся в настоящее время так называемом романе-пародии (к примеру, Джона Барта)?

Литературные пародии в главе о Родильном приюте в общем-то довольно нудные. Похоже, Джойсу мешал тот общий стерильный тон, который он избрал для этой главы, что сделало вставные пародии скучными и монотонными. В то же время пародии на цветистые любовные романчики в сцене мастурбации в высшей степени успешны, а внезапное сочетание этих клише с фейерверками и нежными небе-

сами истинной поэзии — полет гения. Я не знаком с творчеством двух других упомянутых вами писателей*.

Почему в «Бледном огне» вы называете пародию «последним прибежищем остроумия»?

Это слова Кинбота. Есть люди, которым пародия не по душе.

Создавались ли два столь различных произведения, как «Лолита» и «Другие берега», объединенные темой очарования прошлого, во взаимодействии, напоминающем связь ваших переводов «Слова о полку Игореве» и «Евгения Онегина» с «Бледным огнем»? Была ли уже закончена работа над комментарием к «Онегину», когда вы взялись за «Бледный огонь»?

Это такой вопрос, на который может ответить только тот, кто его задает. Мне такие сопоставления и противопоставления не под силу. Да, «Онегина» я закончил до того, как начал писать «Бледный огонь». По поводу одной сцены из «Госпожи Бовари» Флобер в письмах жалуется на то, как трудно писать *couleur sur couleur***. Это как раз то, что я пытался делать, когда, выдумывая Кинбота, выворачивал наизнанку свой собственный опыт. «Другие берега» — в полном смысле слова автобиография. В «Лолите» ничего автобиографического нет.

При всей той роли, какую играет в ваших произведениях самопародирование, вы — писатель, страстно верящий в первенствующую роль вымысла. И все же ваши романы насыщены деталями, которые как будто нарочно берутся из вашей собственной жизни, что выясняется, например, из «Других берегов», не говоря о таком сквозном мотиве многих ваших книг, как ба-

* *Г-жа Набокова, оценивавшая экзаменационные работы студентов своего мужа, помнила Пинчона, но только благодаря его «необычному», полупрописному-полупечатному, почерку. (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

** *Одним цветом поверх другого (фр.).*

бочки. Думается, что за этим стоит нечто иное, чем скрытое желание продемонстрировать свои представления о соотношении самопознания и творчества, самопародирования и тождества личности. Не выскажетесь ли вы по этому поводу, а также о роли автобиографических намеков в произведениях искусства не собственно автобиографических?

Я бы сказал, что воображение — это форма памяти. Лежать, Платон, лежать, песик! Образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляет и питает память. И когда мы говорим о каком-нибудь ярком воспоминании, то это комплимент не нашей способности удерживать нечто в памяти, а таинственной прозорливости Мнемозины, закладывающей в нашу память все то, что творческое воображение потом использует в сочетании с вымыслом и другими позднейшими воспоминаниями. В этом смысле и память, и воображение упраздняют время.

Ч.П. Сноу жаловался на пропасть между двумя культурами, то есть между литературой и точными науками. Считаете ли вы, как человек, перекинувший между ними мост в своей деятельности, что искусство и наука должны непременно друг другу противопоставляться? Оказал ли влияние ваш научный опыт на вашу художественную практику? Есть ли смысл пользоваться для описания некоторых ваших литературных приемов терминами физики?

Я бы сравнил себя с Колоссом Родосским, который расставил ноги над пропастью между термодинамикой Сноу и лоренсоманией Ливиса, если бы сама эта пропасть не была канавкой, над которой мог бы точно так же раскорячиться лягушонок. Но то, что вкладывают сейчас в слова «физика» и «яйцеголовые», связывается для меня с унылой картиной прикладной науки, с образом умельца-электрика, подхалтуривающего на изготовлении бомб и всяких иных безделиц. Одна из этих «двух культур» ничего собой не представляет, кроме утилитарной технологии, другая — это второсортные романы, беллетристика готовых идей и массовое искусство. Какая разница,

существует ли пропасть между такой «физикой» и такой «лирикой»? Все эти яйцеголовые — ужасные мещане. По-настоящему хорошая голова имеет круглую, а не овальную форму.

Каким же образом, через какое окно проникает сюда энтомология?

Занятия энтомологией, которым я с равной страстью предаюсь в поле, библиотеке и лаборатории, мне даже милее, чем литературные, где слова больше, чем дела, а это кое-что значит. Специалисты по чешуекрылым — ученые малозаметные. Уэбстер, например, не упоминает ни одного. Но ничего. Я переработал систематику различных классов бабочек, открыл и описал несколько видов и подвидов. Названия, которые я дал некоторым впервые мною обнаруженным и зарисованным микроскопическим органам, благополучно разместились в словарях по биологии — статья «Нимфетка» в последнем издании Уэбстера выглядит по сравнению с ними довольно жалко. Прелесть дрожащего на кончиках пальцев точного описания, безмолвие бинокулярного рая, поэтическая меткость таксономического определения — вот художественная сторона того восторженного трепета, которым знание, абсолютно бесполезное неспециалисту, щедро одаряет того, кто его породил. Для меня наука — это прежде всего естествознание, а не умение починить радиоприемник, что и короткопалому под силу. Оговорив это, я, конечно же, приветствую свободный обмен терминологией между любой отраслью науки и всеми видами искусства. Без фантазии нет науки, как нет искусства без фактов. Впрочем, страсть к афоризмам — признак склероза.

В «Бледном огне» Кинбот жалуется: «с приходом лета возникло оптическое затруднение». «Соглядатай» — прекрасное название, поскольку этим вы и занимаетесь в своем творчестве: восприятие реальности для вас — чудо видения, и сознание у вас играет роль оптического инструмента. Изучали ли вы когда-нибудь оптику как науку и не могли бы вы рассказать об

особенностях вашего собственного зрительного восприятия и о том месте, какое оно занимает в ваших романах?

Боюсь, что вы цитируете не совсем кстати: Кинбот просто досадует на то, что распустившаяся листва мешает ему подглядывать в окна. В остальном вы правы, утверждая, что глаз у меня хороший. Фоме неверующему надо было обзавестись очками. Но и сверхзоркому вещь надо пощупать, чтобы полностью убедиться в ее «реальности».

Вы говорили, что Ален Роб-Грийе и Хорхе Луис Борхес принадлежат к числу ваших любимых современных писателей. Находите ли вы между ними какое-нибудь сходство? Считаете ли вы, что романы Роб-Грийе действительно настолько свободны от психологизма, как он на это претендует?

Претензии Роб-Грийе довольно нелепы. Манифесты дадаистов умерли вместе с этими дядями. Его творчество восхитительно оригинально и поэтично, а сдвиги уровней, разбор впечатлений в их последовательности и так далее как раз относятся к области психологии в самом лучшем смысле слова. Борхес тоже человек бесконечно талантливый; его лабиринты миниатюрны, а у Роб-Грийе они не только просторны, но и построены совсем иначе, и освещение там другое.

Я помню вашу шутку на лекции в Корнелле, что между писателями иногда имеется телепатическая связь (кажется, вы сопоставляли Диккенса и Флобера). И вы, и Борхес родились в том же 1899 году (тогда же, кстати, и Хемингуэй!). Ваш роман «Под знаком незаконнорожденных» очень близок по замыслу рассказу Борхеса «Круги руин», но вы не знаете испанского, а рассказ впервые был напечатан в английском переводе лишь в 1949 году, то есть на два года позже, чем «Под знаком незаконнорожденных». Точно так же в «Тайном чуде» у Борхеса Хладик сочиняет пьесу в стихах, невероятно похожую на вашу пьесу «Изобретение Вальса», лишь недавно переведенную с русского, — хотя написана она была раньше, но по-русски Борхес прочесть ее не мог. Когда вы

впервые познакомились с произведениями Борхеса, и была ли у вас с ним какая-нибудь связь, помимо телепатической?

Первое мое знакомство с творчеством Борхеса состоялось три-четыре года назад. До этого я не знал о его существовании и не думаю, что он раньше, да и теперь, слыхал обо мне, — для телепатов, согласитесь, это не густо. Есть сходство между «Приглашением на казнь» и «Замком», но Кафки я, когда писал свой роман, еще не читал. Что же касается Хемингуэя, я его впервые прочел в начале сороковых годов, что-то насчет быков, рогов и колоколов, и это мне сильно не понравилось. Потом, позже, я прочитал его замечательных «Убийц» и удивительную историю про рыбу, которую меня просили перевести на русский, но я по каким-то причинам не смог.

Между прочим, Борхес знает о вашем существовании: ожидали, что он примет участие в специальном выпуске французского журнала «Л'Арк», целиком посвященном вам, но это почему-то не получилось. Ваша первая книга — русский перевод Льюиса Кэрролла. Как вам кажется, есть ли связь между кэрролловским нонсенсом и вашими выдуманными и перемешанными языками в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледный огонь»?

Как и все английские дети (а я был английским ребенком), Кэрролла я всегда обожал. Нет, не думаю, что есть что-нибудь общее между нашими выдуманными языками. Есть у него некое трогательное сходство с Г.Г., но я по какой-то странной щепетильности воздержался в «Лолите» от намеков на его несчастное извращение, на двусмысленные снимки, которые он делал в затемненных комнатах. Он, как многие викторианцы — педерасты и нимфетолюбы, — вышел сухим из воды. Его привлекали неопрятные костлявые нимфетки в полураздетом или, вернее сказать, в полуприкрытом виде, похожие на участниц какой-то скучной и страшной шарады.

Я думал, что в «Лолите» все-таки есть на это намек через фотографическую, так сказать, тему: Гумберт хранит старую потрепанную фотографию Аннабель, он в каком-то смысле с этим «моментальным снимком» живет, он пытается подогнать под него Лолиту и часто жалуется на то, что ему не удается ее образ поймать и сохранить на пленке. У Куильти тоже есть хобби, а именно: любительское кино, и те невообразимые фильмы, которые он снимал на Дук-Дуковом ранчо, могли бы, кажется, насытить Кэрролла в самых его необузданных вожделениях.

Сознательно я об этом кэрролловском коньке в связи с темой фотографии в «Лолите» не думал.

У вас большой переводческий опыт, причем в области именно художественного перевода. Какие проблемы бытия таятся, по вашему, в переводе как искусстве и переводе как действе?

Говорят, есть на Малаях такая птичка из семейства дроздовых, которая тогда только поет, когда ее невообразимым образом терзает во время ежегодного Праздника цветов специально обученный этому мальчик. А еще Казанова предавался любви с уличной девкой, глядя в окно на неописуемые предсмертные мучения Дамьена. Вот какие меня посещают видения, когда я читаю «поэтические» переводы русских лириков, отданных на заклание кое-кому из моих знаменитых современников. Истерзанный автор и обманутый читатель — таков неминуемый результат перевода, претендующего на художественность. Единственная цель и оправдание перевода — возможно более точная передача информации, достичь же этого можно только в подстрочнике, снабженном примечаниями.

Я, кстати, хотел бы коснуться одной кинботовской проблемы, актуальной для критиков, которые пишут о ваших русских романах, зная их лишь в английских переводах. Например, говорилось, что в «Защите Лужина» и «Отчаянии» многое, вероятно, переделано по сравнению с русским оригиналом (речь идет,

конечно, о языковой игре) и что язык обоих романов гораздо богаче, чем «Камеры обскуры», написанной примерно тогда же, но переведенной гораздо раньше, в тридцатые годы. Не высказались бы вы по этому поводу? Поскольку стиль «Камеры обскуры» указывает на то, что она скорее предшествует «Отчаянию», то, может быть, она действительно была написана раньше? В интервью, данном Би-би-си четыре года назад, вы сказали, что написали «Камеру обскуру» в двадцатишестилетнем возрасте, то есть в 1925 году, — тогда это был бы ваш первый роман. Действительно ли он был написан так давно, или это просто ошибка памяти, вызванная, скажем, всей этой отвлекающей аппаратурой на Би-би-си?

В английских вариантах этих романов я заменил кое-какие частности и, как пояснено в предисловии к «Отчаянию», восстановил одну сцену. Цифра «двадцать шесть», конечно, неправильная. Это или просто путаница, или я имел в виду мой первый роман — «Машеньку», который написал в 1925 году. По-русски «Камера обскура» была написана в 1931 году, а в английском переводе Уинфреда Роя, поправленном мною меньше, чем требовалось, она вышла в Лондоне в 1936 году. Год спустя, живя на Ривьере, я сделал не вполне удачную попытку заново его перевести для издательства Боббс-Меррил, выпустившего его в 1938 году в Нью-Йорке.

В «Отчаянии» есть проходное замечание о «заурядном пошлом Герцоге». Что это — шуточная вставка в связи с одним недавним бестселлером?

Герцог — немецкий титул, я имел в виду всего лишь обыкновенную статую немецкого герцога на городской площади.

Поскольку новое английское издание «Камеры обскуры» лишено, к сожалению, одного из тех содержательных предисловий, к которым мы привыкли, не расскажете ли вы, как возникла эта книга и как вы ее писали? Комментаторы часто проводят аналогии между Марго и Лолитой, но меня куда больше интересует родство

Акселя Рекса и Куильти. Не расскажете ли вы также о других ваших героях с извращенным воображением, которые все, кажется, наделены дурными качествами Рекса?

Да, между Рексом и Куильти есть некоторое сходство, так же как и между Марго и Ло. Хотя, конечно, Марго — обычная молоденькая шлюха, чего ни в коем случае не скажешь о моей бедной Лолиточке. Но я не думаю, что эти повторяющиеся у моих персонажей болезненные странности сексуального характера представляют какой-то особый интерес. Мою Лолиту сравнивали с Эммочкой из «Приглашения на казнь», с Мариэттой из «Под знаком незаконнорожденных» и даже с Колетт из «Других берегов», что уж совсем нелепо. Может, английские критики просто развлекались?

В ваших произведениях постоянно встречается мотив двойничества (Doppelgänger), а в «Бледном огне» это уже по меньшей мере — хочется сказать — тройничество. Согласны ли вы, что «Камера обскура» — первая ваша вещь, в которой задана эта тема?

В этой книге, по-моему, нет никаких двойников. Можно, конечно, всякого удачливого любовника считать двойником обманутого, но это совершенно бессмысленно.

Не поделитесь ли вы своими соображениями об употреблении мотива двойничества, а также о злоупотреблении им у По, Гофмана, Андерсена, Достоевского, Гоголя, Стивенсона и Мелвилла, вплоть до Конрада и Манна? Какие произведения на эту тему вы бы особо отметили?

Вся эта тема двойничества — страшная скука.

А что вы думаете о знаменитом «Двойнике» Достоевского? Кстати, Герман в «Отчаянии» подумывает об этом названии для своей рукописи.

«Двойник» Достоевского — лучшая его вещь, хоть это и очевидное и бессовестное подражание гоголевскому «Носу». Феликс в «Отчаянии» — двойник мнимый.

Каковы личностные признаки, благодаря которым эта тема приобрела для вас такое значение, и в противовес чему вы создавали свою собственную концепцию двойника?

В моих романах нет «настоящих» двойников.

Вопрос о двойниках подводит нас к «Пнину», который, насколько я могу судить, оказался одним из самых читаемых ваших романов и в то же время одним из самых трудных для понимания теми, кто не улавливает связи между героями и рассказчиком или вообще замечает его присутствие только тогда, когда уже слишком поздно. Четыре из семи глав романа печатались в течение долгого времени (1953—1957) в «Нью-Йоркере», но очень важная последняя глава, в которой рассказчик все берет в свои руки, есть лишь в книжном издании. Меня в высшей степени интересует, полностью ли у вас уже оформился замысел «Пнина», когда печатались отрывки, или вы только потом осознали все заложенные в нем возможности?

Да, замысел «Пнина» был для меня полностью ясен уже тогда, когда я начал писать первую главу, и на этот раз с нее я и начал переносить роман на бумагу. Увы, должна была быть еще одна глава между четвертой (в которой, между прочим, и мальчику в колледже св. Варфоломея, и Пнину — обоим — снится один и тот же сон, нечто из моих черновиков к «Бледному огню», а именно революция в Зембле и бегство короля — вот вам и телепатия) и пятой, где Пнин водит машину. В этой ненаписанной главе, которая была для меня ясна до последнего изгиба, Пнин, лежа в клинике с радикулитом, по учебнику автовождения 1935 года из больничной библиотеки учится в постели управлять машиной, орудуя рычагами больничной койки. Профессор Блорендж — единственный из всех коллег, который приходит его навестить. Оканчивается глава экзаменом по вождению, во время которого Пнин по каждому вопросу препирается с инструктором, вынуждая его признавать, что он прав. Из-за стечения случайных обстоятельств мне не удалось напи-

сать эту главу в 1956 году, а сейчас она уже превратилась в мумию.

В телевизионном интервью, взятом у вас в прошлом году, вы отозвались о «Петербурге» Белого как об одном из величайших достижений прозы нашего века наряду с романами Джойса, Кафки и Пруста (кстати, «Гроув Пресс» после этого переиздала «Петербург» с вашим отзывом на обложке). Я очень ценю этот роман, но в Америке он, к сожалению, известен довольно мало. Что вас больше всего в нем привлекает? Белого сравнивают иногда с Джойсом — оправдано ли такое сравнение?

«Петербург» — дивный полет воображения, вообще же ответом на этот вопрос будет мое эссе о Джойсе. Между «Петербургом» и отдельными местами в «Улиссе» есть некоторая общность в манере выражения.

Хотя в такой форме этот вопрос, насколько я знаю, не ставился, но отец и сын Аблеуховы — это тоже, как мне кажется, двойники, и тогда «Петербург» становится интереснейшим и наиболее фантастическим примером воплощения темы двойничества. Поскольку такое двойничество, если вы вообще согласны с моей интерпретацией, вам должно несравненно более импонировать, чем, скажем, вариант той же темы в «Смерти в Венеции» Томаса Манна, то не поясните ли вы его смысл?

Для меня как писателя эти темные вопросы не представляют никакого интереса. В философии я придерживаюсь абсолютного монизма. Кстати, ваш почерк удивительно похож на мой.

Встречались ли вы с Андреем Белым в Берлине, когда он там жил в 1922—1923 годах? Видели ли вы Джойса, когда одновременно с ним жили в Париже?

Как-то раз, в 1921 или 1922 году, когда я обедал в берлинском ресторане с двумя девушками, я оказался сидящим спиной к Андрею Белому, обедавшему за соседним столиком с Алексеем Толстым. Оба писателя были тогда откровенно просоветски настроены (и как раз собирались вернуться

в Россию), а «белый русский», каковым я в этом конкретном смысле до сих пор остаюсь, не стал бы, конечно, разговаривать с *большевизаном*. Я был знаком с Алексеем Толстым, но, разумеется, проигнорировал его. Джойса я несколько раз встречал в Париже в конце тридцатых годов. Поль и Люси Леон, мои старые друзья, были и его близкими друзьями. Однажды они привели его на мой французский доклад о Пушкине, который я прочел по предложению Габриэля Марселя (он был опубликован впоследствии в «Нувель ревю франсез»). Случилось так, что мною в последнюю минуту заменили одну венгерскую писательницу, которая пользовалась в ту зиму большой известностью, написав роман-бестселлер, — я помню его название — «*La rue du Chat qui Pêche*»*, но имени ее не помню. Несколько моих друзей, опасаясь, как бы результатом неожиданной болезни дамы и неожиданного доклада о Пушкине не оказался неожиданно пустой зал, сделали все возможное, чтобы собрать аудиторию, какую, по их мнению, мне бы хотелось видеть перед собой. Состав ее оказался, однако, весьма пестрым из-за небольшой путаницы в рядах приверженцев этой дамы. Венгерский консул, приняв меня за ее мужа, при моем появлении тотчас кинулся ко мне, кипя сочувствием. Не успел я начать, как многие стали выходить из зала. Незабываемым утешением было для меня присутствие Джойса, сидевшего, скрестив руки и поблескивая очками, в центре венгерской футбольной команды. В другой раз мы с женой обедали с ним у Леонов, после чего целый вечер беседовали. Я ни слова не помню из этой беседы, но жена моя вспоминает, что Джойса интересовал рецепт меда, русского напитка, и каждый отвечал ему по-своему. Кстати, в классическом английском переводе «Братьев Карамазовых» есть глупейшая ошибка: переводчик, описывая ужин в келье

* *Улица кота-рыболова (фр.) — название, построенное на сложной игре слов, в том числе названий как игры в кошки-мышки (jouer au chat perché), так и повести Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч».*

у старца Зосимы, бодренько передает «Медок» — французское вино, которое весьма ценилось в России, — в оригинале его название дано как медок, уменьшительное от мед. Было бы забавно теперь вспоминать, что я рассказывал это Джойсу, но, увы, с этим воплощением «Карамазовых» я познакомился десять лет спустя.

Вы только что упомянули Алексея Толстого. Не скажете ли вы о нем несколько слов?

Он был довольно талантливым писателем, от которого осталось несколько рассказов или романов в жанре научной фантастики. Но вообще я бы не хотел ставить писателей в зависимость от тех или иных определений, — единственный, на мой взгляд, определяющий фактор — это талант и оригинальность. Ведь если мы начнем приклеивать групповые ярлыки, то придется и «Бурю» признать научной фантастикой, и множество еще других замечательных произведений.

Толстой начал писать еще до революции и сначала был против большевиков. Нравятся ли вам какие-нибудь писатели, целиком относящиеся к советскому периоду?

Были писатели, которые поняли, что если избирать определенные сюжеты и определенных героев, то они смогут в политическом смысле проскочить — другими словами, никто их не будет учить, о чем им писать и как должен оканчиваться роман. Два поразительно одаренных писателя — Ильф и Петров — решили, что если главным героем они сделают негодяя и авантюриста, то, что бы они ни писали о его похождениях, с политической точки зрения к этому нельзя будет придраться, потому что ни законченного негодяя, ни сумасшедшего, ни преступника, вообще никого, стоящего вне советского общества — в данном случае это, так сказать, герой плутовского романа, — нельзя обвинить ни в том, что он плохой коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший. Под этим прикрытием, которое им обеспечивало полную не-

зависимость, Ильф и Петров, Зощенко и Олеша смогли опубликовать ряд первоклассных произведений, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не поддавались. До начала тридцатых годов это сходило с рук. У поэтов была своя система. Они думали, что если не выходить за садовую ограду, то есть из области чистой поэзии, лирических подражаний или, скажем, цыганских песен, как у Ильи Сельвинского, то можно уцелеть. Заболоцкий нашел третий путь — будто его лирический герой полный идиот, который в полусне что-то мурлычет себе под нос, коверкает слова, забавляется с ними как сумасшедший. Все это были люди невероятно одаренные, но режим добрался в конце концов и до них, и все один за другим исчезали по безымянным лагерям.

По моим приблизительным подсчетам, все еще остается три романа, около пятидесяти рассказов и шесть пьес, которые существуют только по-русски. Намечается ли их перевод? Как обстоит дело с «Подвигом», который был написан в самый, как представляется, плодотворный период вашего творчества как «русского писателя»? Не расскажете ли вы нам хоть вкратце об этой книге?

Совсем не вся эта продукция оказалась такой хорошей, как мне казалось тридцать лет назад, но кое-что из нее будет, вероятно, постепенно печататься по-английски. Над переводом «Подвига» сейчас работает мой сын. Герой «Подвига» — эмигрант из России, молодой романтик моего тогдашнего возраста и моего круга, любитель приключений ради приключений, гордо презирающий опасность, штурмующий никому не нужные вершины, который просто ради острых ощущений решает перейти советскую границу и потом вернуться обратно. Вещь эта — о преодолении страха, о триумфе и блаженстве этого подвига.

Насколько я понимаю, «Истинная жизнь Себастьяна Найта» была написана по-английски в 1938 году. Какой это драма-

тический момент — прощание с одним языком и переход к новой жизни в другом! Почему вы решили писать по-английски — в то время вы ведь еще не могли знать наверняка, что спустя два года эмигрируете в Америку? Было ли вами написано что-нибудь по-русски между «Себастьяном Найтом» и отъездом в Америку в 1940 году, а оказавшись там, продолжали ли вы еще писать по-русски?

Да нет, я знал, что в конце концов приземлюсь в Америке. Я перешел на английский, когда после перевода «Отчаяния» этот язык стал мне представляться чем-то вроде подающего смутную надежду запасного игрока. Я все еще ощущаю муки этого перехода — их не облегчили ни лучшие мои русские стихи, которые я написал в Нью-Йорке, ни русский вариант «Других берегов» (1954), ни даже русский перевод Лолиты, над которым я трудился последние два года и который выйдет в 1967 году. «Себастьяна Найта» я написал в 1938 году в Париже. У нас была тогда чудная квартирка на рю Сайгон, между площадью Звезды и Булонским лесом. Она состояла из большой симпатичной комнаты, служившей гостиной, спальней и детской, а по обеим ее сторонам располагались маленькая кухонька и просторная солнечная ванная. Для холостяка эта квартира была бы источником наслаждения, но на семью из трех человек она не была рассчитана. Чтобы не тревожить сон моего будущего переводчика, вечерних гостей принимали на кухне. А ванная заменяла мне кабинет — вот вам еще тема двойничества.

Помните вы кого-нибудь из тех «вечерних гостей»?

Я помню Владислава Ходасевича, величайшего поэта своего времени, снимающего свои зубные протезы, чтобы поесть с комфортом, совсем как старинный гранд.

Многие почему-то удивляются, когда узнают, что вы — автор семи пьес, ведь и романы ваши насыщены не присущими этому жанру театральными эффектами. Справедливо ли сказать, что обилие шекспировских аллюзий в ваших вещах — это нечто большее, чем просто дань восхищения, игривого или

почтительного? Что вы вообще думаете о драматическом жанре? Какие черты драматургии Шекспира наиболее соответствуют вашим собственным эстетическим принципам?

Языковая ткань Шекспира — высшее, что создано во всей мировой поэзии, и в сравнении с этим его собственно драматургические достижения отступают далеко на второй план. Не в них сила Шекспира, а в его метафоре. Самым же тщеславным моим предприятием в области драматургии был мой сценарий по «Лолите». Я его написал для Кубрика, который, когда делал свой вообще-то превосходный фильм, оставил от него рожки да ножки.

Когда я учился у вас в университете, вы в своих лекциях об «Улиссе» Джойса ни разу не упомянули о гомеровских параллелях, хотя приводили массу специальных сведений по поводу других шедевров, — я вспоминаю, что на лекцию о том же «Улиссе» вы принесли карту Дублина, к «Доктору Джекиллу и мистеру Хайду» — план улиц с отмеченными адресами персонажей, к «Анне Карениной» — чертеж внутреннего устройства вагона в поезде «Москва—Санкт-Петербург». Был еще план комнаты, где лежал на полу Замза из «Превращения», и изображение его самого, сделанное профессиональным энтомологом в вашем лице. Могли бы вы что-нибудь подобное предложить вашим собственным читателям?

Джойс сам очень скоро с великим огорчением осознал, что вся эта тягомотина с общедоступными и, по существу, тривиальными «гомеровскими параллелями» будет только отвлекать читателей от подлинных достоинств книги. Он отказался и от претенциозных заголовков, «объясняющих» книгу тем, кто не станет ее читать. В своих лекциях я старался приводить только факты. На форзаце пересмотренного издания «Память, говори» будет дана карта трех поместий с вьющейся промеж них рекой и виньеткой в виде бабочки Parnassius mnemosyne.

Между прочим, один из моих коллег на днях примчался ко мне в университет и, задыхаясь, стал рассказывать новость, кото-

рую он вычитал в каком-то журнале, — что Грегор не таракан. Я ответил, что узнал об этом двенадцать лет назад и в доказательство достал конспект с рисунком, сделанным на вашей лекции. Кстати, что это был за жук, в которого превратился Грегор?

Бочкообразный скарабей, жук-навозник с надкрыльями, но ни сам он, ни его создатель не догадывались, что всякий раз, когда служанка, прибирая комнату, открывала окно, он, вылетев в него, мог бы присоединиться к своим собратьям, весело катающим навозные шарики по проселочным дорогам.

Как движется ваш новый роман «Ткань времени»? Поскольку données о ваших последующих романах мелькают иногда в более ранних, можно ли утверждать, что этот ваш новый замысел произрастает из главы четырнадцатой «Под знаком незаконнорожденных»?*

В каком-то смысле да; но моя «Ткань времени», наполовину уже написанная, есть только центральная часть гораздо более обширного и увлекательного романа под названием «Ада» — про страстную, безнадежную, преступную закатную любовь, с ласточками, проносящимися за витражными окнами, с этими вот сверкающими осколками...

По поводу données: в конце «Бледного огня» Кинбот говорит про поэму Шейда: «Я даже предложил ему хорошее название — название книги, во мне живущей, из которой он должен был вырывать страницы, — «Solus Rex», а вместо этого увидел — «Бледный огонь», название, ничего мне не говорящее...» Под этим названием — «Solus Rex» — «Современные записки» в 1940 году напечатали большой отрывок из вашего «незаконченного» романа. Вошли ли в «Бледный огонь» «вырванные» из него страницы? Какова связь между ним, «Бледным огнем» и другим не переводившимся отрывком из той же вещи — «Ultima Thule», напечатанным в нью-йоркском «Новом журнале» в 1942 году?

* *Данные (фр.).*

Кинбота мой «Solus Rex» меньше бы обескуражил, чем поэма Шейда. Обе страны, Зембла и страна Одинокого Короля, лежат в одном географическом поясе. Те же ягоды, те же бабочки водятся на их приполярных болотах. Кажется, уже с двадцатых годов и поэзию мою, и прозу посещает некое видение печального царства в дальних краях. С собственным моим прошлым оно никак не связано. В отличие от русского Севера, и Зембла, и Ultima Thule — страны гор, и языки, на которых там говорят, подделаны под скандинавские. Если бы какой-нибудь жестокий проказник захватил Кинбота в плен, перенес его с завязанными глазами в Ultima Thule и там где-нибудь на природе отпустил, то Кинбот, вдыхая терпкий воздух и слушая птичьи крики, если бы и понял, что он не в своей родной Зембле, то не сразу, но что он не на берегах Невы, он понял бы довольно скоро.

Это все равно, что при людях спрашивать отца, кого из детей он больше любит, но, может быть, есть все-таки роман, к которому вы особенно привязаны, который вы цените больше всех других?

Привязан — больше всего к «Лолите», ценю — «Приглашение на казнь».

*Позвольте мне, сэр, под конец еще раз вернуться к «Бледному огню»: где, скажите, зарыты королевские регалии?**

Сэр, в развалинах старых казарм неподалеку от Кобальтаны (см.), — а вы русским не проговоритесь?

Перевод Михаила Мейлаха и Марка Дадяна

* *Как бы странно ни выглядел комментарий к собственной шутке, однако читателям, незнакомым с «Бледным огнем», следует пояснить, что местоположение тайника с королевскими регалиями нигде в романе не названо, а статья «Королевские регалии» в авторском «Указателе», к которому отсылает г-н Набоков и где также имеется статья «Кобальтана», ничего не проясняет. (Примеч. Альфреда Аппеля.)*



Интервью IX.1966

Герберту Голду

и Джорджу А. Плимптону

Отношения между Гумбертом Гумбертом и Лолитой, на ваш взгляд, являются глубоко аморальными. В Голливуде и Нью-Йорке, однако, очень часто случаются романы между мужчинами сорока лет и девочками лишь немного старше Лолиты. Они женятся, и общество не особо возмущается; скорее это лишь тема для светских сплетен.

Нет, это не на мой взгляд отношения Гумберта Гумберта с Лолитой являются глубоко аморальными: это взгляд самого Гумберта. *Ему* это важно, а мне безразлично. *Меня* не волнует общественная мораль в Америке или где бы то ни было. И вообще случаи, когда мужчины, которым за сорок, женятся на совсем молоденьких девушках, к Лолите не имеют никакого отношения. Гумберту нравились «девочки», а не просто «девушки». Нимфетки — это дети, а не будущие кинозвезды или «сексуальные кошечки». Лолите было двенадцать, а не восемнадцать, когда ее встретил Гумберт. Вы, может быть, помните, что, когда ей исполняется четырнадцать, он говорит о ней как о «стареющей любовнице».

Один критик сказал о вас: «Его чувства не похожи на чувства других людей». Есть в этой фразе хоть какой-нибудь смысл? Или она означает, что вы свои чувства знаете лучше, чем другие люди — свои? Или что вы открыли себя на иных уровнях? Или просто, что ваша судьба уникальна?

Я не припоминаю этой статьи, но если какой-нибудь критик делает такое заявление, то это должно означать, что он исследовал чувства в буквальном смысле миллионов людей

по меньшей мере в трех странах, прежде чем прийти к подобному заключению. Если это так, то я действительно редкая птица. Если же, наоборот, он ограничился только тем, что протестировал членов своей семьи или своего клуба, то его заявление нельзя рассматривать серьезно.

Другой критик писал, что ваши «миры статичны. Они могут насыщаться навязчивыми идеями, но они не распадаются на части, подобно мирам повседневной реальности». Вы согласны? Есть ли элемент статики в ваших взглядах на мир?

Чьей «реальности»? «Повседневной» где? Позвольте мне заметить, что само выражение «повседневная реальность» совершенно статично, поскольку предполагает положение абсолютно объективное, повсюду известное, которое поддается постоянному наблюдению. Я подозреваю, что вы выдумали этого специалиста по «повседневной реальности». Ни того, ни другого не существует.

Он существует [называет имя]. Еще один критик сказал, что вы «унижаете» ваших героев «до состояния зашифрованных знаков в космическом фарсе». Я не согласен: Гумберт, хотя и комичен, имеет трогательные и яркие черты — черты испорченного художника.

Я сказал бы иначе: Гумберт Гумберт — пустой и жестокий негодяй, которому удается казаться «трогательным». Этот эпитет, в его точном душещипательном смысле, может относиться только к моей бедной девочке. Кроме того, как я могу «унизить» до уровня зашифрованных знаков и т.д. то, что я сам изобрел? Можно «унизить» реальное лицо, но никак не призрак.

Э.М. Форстер говорит, что его главные герои всегда захватывают власть и диктуют ход его романов. Возникала ли у вас такая проблема, или вы всегда полностью контролируете ситуацию?

Мое знакомство с творчеством г-на Форстера ограничивается одним романом, который мне не нравится; и вообще, не он породил на свет это маленькое банальное замечание, что ге-

рои отбиваются от рук: оно так же старо, как перо для письма; хотя, конечно, можно посочувствовать его персонажам, если они пытаются уклониться от путешествия в Индию или куда там он их посылает. Мои герои — это рабы на галерах.

Кларенс Браун из Принстона выявил поразительные параллели в ваших сочинениях. Он говорит, что вы «чрезвычайно часто повторяетесь» и что совершенно различными способами вы, по существу, говорите одно и то же. Он указывает, что судьба — это «муза Набокова». Осознаете ли вы, что «повторяетесь» или, говоря иначе, что вы сознательно стремитесь к единству всех ваших книг?

Не думаю, что читал эссе Кларенса Брауна, но, кажется, в его словах что-то есть. Писатели, зависимые от других, кажутся разнообразными, поскольку они подражают многим и из прошлого, и из настоящего. В то время как художественная индивидуальность может воспроизводить только саму себя.

Думаете ли вы, что литературная критика сколько-нибудь целенаправленна: вообще или конкретно в отношении ваших книг? Бывает ли она поучительна?

Цель критики — сказать что-нибудь о книге, которую критик читал или не читал. Критика может быть поучительной в том смысле, что она дает читателям и автору книги некоторое представление либо об уме критика, либо о его искренности, либо и о том и о другом.

А роль редактора? Помог ли вам когда-нибудь редактор чисто литературным советом?

Под «редактором», я полагаю, вы подразумеваете корректора. Среди последних мне встречались чистые создания, обладавшие бесконечным чувством такта и мягкостью, которые обсуждали со мной точку с запятой так, словно это был вопрос чести, — а им действительно часто становятся вопросы искусства. Но я сталкивался также с некоторыми напыщенными

грубиянами, которые пытались покровительственно «давать советы», на что я моментально отвечал громовым «оставить как было!».

Вы энтомолог, который подкрадывается к жертвам? Если да, то не отпугивает ли их ваш смех?

Напротив, он убаюкивает их до вялого состояния уверенности в собственной безопасности, которое испытывает насекомое, когда имитирует мертвый лист. Хотя я не то чтобы большой охотник до чтения рецензий на мои произведения, я припоминаю эссе некой юной дамы, которая пыталась найти в моей прозе энтомологические символы. Эссе могло бы получиться забавным, если бы она знала хоть что-нибудь о чешуекрылых. Увы, она проявила полное невежество, и из-за путаницы в употребляемых ею терминах эссе выглядело фальшиво и глупо.

Что вы можете сказать о вашем отчуждении от так называемой «белой» русской эмиграции?

Ну, исторически я сам из «белых» русских, поскольку все русские, покинувшие Россию в первые годы большевистской тирании из-за враждебного отношения к ней, как это сделала и моя семья, были и остаются «белыми» русскими в широком смысле слова. Но эти эмигранты были разбиты на такое же количество социальных группировок и политических фракций, какое существовало в стране до большевистского переворота. Я не имею ничего общего с белыми эмигрантами из «черной сотни», равно как и с так называемыми «большевизанами», то есть «розовыми». С другой стороны, у меня есть друзья среди интеллигентных конституционных монархистов, так же как и среди интеллектуальных социалистов-революционеров. Мой отец был старомодным либералом, и я не возражаю, когда и меня называют старомодным либералом.

Что вы можете сказать о вашем отчуждении от современной России?

Я испытываю глубокое недоверие к разрекламированной фальшивой оттепели; меня не оставляет сознание того, что совершенные там беззакония невозможно искупить. Я чувствую полнейшее равнодушие ко всему, что движет сегодняшним советским патриотом; и глубокое удовлетворение от того, что уже в 1918 году я распознал meshchanstvo (мелкобуржуазное самодовольство, филистерскую сущность) ленинизма.

Как вы сегодня относитесь к поэтам Блоку, Мандельштаму и другим, которые писали до того, как вы покинули Россию?

Я читал их в детстве, более полувека назад. С того самого времени я страстно люблю лирику Блока. Его длинные вещи слабы, а его знаменитая поэма «Двенадцать», сознательно написанная фальшивым «примитивным» стилем, с розовым картонным Иисусом Христом, приклеенным в конце, — ужасна. Что касается Мандельштама, то его я тоже знал наизусть, но он доставлял мне не столь пылкое наслаждение. Сегодня сквозь призму трагической судьбы его поэзия кажется более великой, чем она есть на самом деле. Я хочу заметить кстати, что преподаватели литературы до сих пор относят этих двух поэтов к разным школам. Но есть только одна школа — школа таланта.

Я знаю, что ваши сочинения читаются и подвергаются нападкам в Советском Союзе. Как бы вы отнеслись к советскому их изданию?

Ну, пускай печатают, если хотят. Кстати, «Эдишнз Виктор» печатает репринтное русское издание 1939 года «Приглашения на казнь», а нью-йоркское издательство «Федра» публикует мой русский перевод «Лолиты». Я уверен, что советское правительство будет радо официально признать роман, вроде бы содержащий пророческую картину гитлеровского режима, и роман, как полагают, клеймящий американскую систему мотелей.

Вы когда-нибудь вступали в контакт с советскими гражданами? Как это было?

Никаких контактов с ними я практически не имею, хотя однажды из чистого любопытства в начале тридцатых или в конце двадцатых годов я согласился встретиться с представителем большевистской России, который изо всех сил старался убедить эмигрировавших писателей и художников вернуться обратно в загон. У него была двойная фамилия, Тарасов-что-то, и он был автором какой-то повестушки под названием «Шоколад». Мне захотелось немного поиграть с ним. Я спросил, позволят ли мне свободно писать и, если мне там не понравится, покинуть Россию. Он ответил, что у меня не будет времени для праздных мыслей о заграничных поездках, настолько глубоко я буду погружен в счастливое созерцание своего отечества. Я буду совершенно свободен выбирать любую, сказал он, из многочисленных тем, которые Советская Россия разрешает писателю освещать, таких, как колхозы, фабрики, леса в Псевдостане, ну и множество других увлекательных предметов. Я сказал, что колхозы и т.п. нагоняют на меня скуку, и мой коварный обольститель вскоре сдался. Ему больше повезло с композитором Прокофьевым.

Вы считаете себя американцем?

Да, считаю. Но я такой же американец, как апрель в Аризоне. Флора, фауна, воздух западных штатов — все это связывает меня с азиатской и арктической Россией. Я слишком многим обязан русскому языку и пейзажу, чтобы быть эмоционально причастным, скажем, к американской почвенческой литературе, или индейским танцам, или тыквенному пирогу в духовном плане; однако я действительно чувствую теплую и беззаботную гордость, когда показываю свой зеленый американский паспорт на европейских границах. Грубая критика американской политики оскорбляет и огорчает меня. Во внутренней политике я убежденный противник расизма, во внешней — я определенно на стороне правительст-

ва. И если у меня есть сомнения, я всегда пользуюсь простым методом, выбирая ту линию поведения, которая будет особенно неприятна красным и Расселам.

Вы причисляете себя к какому-нибудь сообществу?

Вообще-то нет. В уме я могу перечислить довольно много людей, к которым хорошо отношусь, но они составили бы весьма разношерстную и дисгармоничную компанию, если их собрать вместе в реальной жизни на реальном острове. С другой стороны, я бы сказал, что чувствую себя довольно уютно в обществе американских интеллектуалов, читавших мои книги.

Каково ваше мнение об академической среде — помогает ли она писателю творить? Можете ли вы конкретно рассказать о пользе или вреде от вашего преподавания в Корнеллском университете?

Первоклассная библиотека в комфортабельном университетском городке — хорошая среда для писателя. Хотя, конечно, существует проблема воспитания молодежи. Я помню (правда, это было не в Корнелле), как однажды во время каникул студент принес в читальный зал радиоприемник. Он умудрился заявить, что 1) он слушал «классическую» музыку, что 2) он делал это «тихо» и что 3) «летом здесь не особо много читателей». Там был я, множество читателей в лице одного человека.

Не могли бы вы рассказать об отношениях с сегодняшней литературной общественностью? С Эдмундом Уилсоном, Мэри Маккарти, с редакторами журналов и издателями, которые вас печатают?

Единственный случай моего сотрудничества с другим писателем — перевод «Моцарта и Сальери» Пушкина для журнала «Нью рипаблик», сделанный совместно с Эдмундом Уилсоном двадцать пять лет назад, — довольно парадоксальное воспоминание, если учесть, что он выставил

себя в прошлом году в весьма глупом свете, имея наглость подвергать сомнению мое понимание «Евгения Онегина». С другой стороны, Мэри Маккарти показала недавно в том же «Нью рипаблик», что очень добра ко мне, хотя мне и кажется, что она добавила слишком много ванили в бледный огонь сливового пудинга Кинбота. Я предпочитаю не касаться здесь своих отношений с Жиродиа. В журнале «Эвергрин» я ответил на его подлую статью в антологии «Олимпия». В остальных случаях мои отношения с издателями превосходные. Воспоминание о сердечной дружбе с Кэтрин Уайт и Биллом Максвеллом из «Нью-Йоркера» вызвало бы и у самого высокомерного писателя только чувство благодарности и удовольствия.

Может быть, вы расскажете о том, как работаете? Вы пишете по заранее составленной схеме? Перескакиваете с одного места на другое или пишете от начала и до конца?

Образ вещи предшествует ей. Я заполняю пустые клетки в кроссворде в любом угодном мне месте. Эти кусочки я записываю на справочные карточки, пока роман не будет окончен. У меня достаточно гибкое расписание, но я довольно требовательно отношусь к своим инструментам: разлинованные бристольские карточки и хорошо отточенные карандаши, не слишком твердые и с ластиком на конце.

Существует ли определенная картина мира, которую вы хотели бы создать? Прошлое очень важно для вас даже в таком романе о «будущем», как «Под знаком незаконнорожденных». Можно ли сказать, что вы подвержены ностальгии? В какое время вы хотели бы жить?

В грядущие дни бесшумных самолетов и изящных летательных аппаратов, безоблачных серебристых небес и универсальной системы мягких подземных дорог, куда, подобно «морлокам», будут сосланы грузовики. Что касается прошлого, то я бы не возражал против возвращения из некоторых

уголков временно́го пространства таких позабытых удобств, как мешковатые штаны и длинные глубокие ванны.

Знаете, вам совершенно необязательно отвечать на все мои «кинботовские» вопросы.

Но я не собираюсь отказываться даже от самых каверзных из них. Так что давайте продолжим.

Чем бы вы хотели больше всего заниматься, кроме литературы?

Ну конечно же ловлей бабочек и их изучением. Удовольствие от литературного вдохновения и вознаграждение за него — ничто по сравнению с восторгом открытия нового органа под микроскопом или еще неизвестного вида в горах Ирана или Перу. Вполне вероятно, что, не будь революции в России, я бы целиком посвятил себя энтомологии и вообще не писал бы никаких романов.

Что наиболее характерно для «poshlust» в современной литературе? Искушала ли она вас когда-нибудь? Поддавались ли вы на это искушение?

Пошлость (английскими буквами лучше написать «poshlost») имеет много нюансов, и, очевидно, я недостаточно ясно описал их в моей маленькой книге о Гоголе, если вы считаете, что можно спрашивать кого-нибудь, искушает ли его *пошлость*. Всякий банальный хлам, вульгарные клише, филистерство во всех его проявлениях, подражание подражанию, ложная глубина, грубая, тупая и лживая псевдолитература — вот очевидные примеры пошлости. Если же мы хотим пригвоздить *пошлость* в современной литературе, то мы должны искать ее во фрейдовском символизме, в изъеденных молью мифологиях, в социальной критике, в гуманистических посланиях, в политических аллегориях, в излишней заботе о расе или классе и в журналистских общих местах, о которых все мы знаем. *Пошлость* слышна в заявлениях типа «Америка не лучше России» или «мы все разделяем вину Герма-

нии». Ростки пошлости расцветают в таких выражениях и словах, как «момент истины», «харизма», «экзистенциальный» (употребленном серьезно), «диалог» (о политических переговорах между странами) и «изобразительный язык» (когда говорят о каком-нибудь мазиле). Перечислять на одном дыхании Освенцим, Хиросиму и Вьетнам — это возмутительная *пошлость*. Быть членом клуба для избранных, в котором единственная еврейская фамилия принадлежит казначею, — это модная *пошлость*. Расхожие журналы часто печатают *пошлость*, но она проскальзывает и в некоторых высоколобых эссе. *Пошлость* называет мистера Глупца великим поэтом, а мистера Хитреца великим романистом. Одним из излюбленных мест выращивания пошлости всегда была художественная выставка; там ее производят так называемые скульпторы, использующие инструменты рабочих со свалки, создающие колченогих кретинов из нержавейки, дзен-буддистские радиоприемники, птиц из вонючего полистирола, вещи, отысканные в отхожих местах, пушечные ядра, консервные банки. Там мы любуемся образцами обоев так называемых художников-абстракционистов, восхищаемся фрейдистским сюрреализмом, грязными кляксами в форме росы, чернильными пятнами из тестов Роршаха — все это по-своему так же банально, как академические «Сентябрьские утра» и «Флорентийские цветочницы» полувековой давности. Это длинный список, и, конечно, у каждого в нем есть свой bête noire, свой домашний черный кот. Самое невыносимое для меня — авиареклама: подобострастная девка подносит закуски парочке молодых пассажиров — она в экстазе взирает на бутерброд с огурцом, а он с тоской любуется стюардессой. И «Смерть в Венеции» сюда же. Видите, какой диапазон.

Есть ли современные писатели, за творчеством которых вы с удовольствием следите?

Есть несколько таких писателей, но я не буду их называть. Анонимное удовольствие никому не причиняет вреда.

Но есть и такие, за которыми вы следите с болью?

Нет. Многие признанные писатели для меня просто не существуют. Их имена высечены на пустых могилах, их книги — бутафория, а сами они, на мой литературный вкус, совершенные ничтожества. Брехт, Фолкнер, Камю и многие другие ничего не значат для меня, и я должен бороться с подозрением в заговоре против моего мозга, когда вижу, как критики и собратья-писатели преспокойно принимают за «великую литературу» совокупления леди Чаттерлей или претенциозную бессмыслицу этого совершеннейшего мошенника мистера Паунда. Я заметил, что в некоторых домах он заменил доктора Швейцера.

Как поклонник Борхеса и Джойса, вы, кажется, разделяете их склонность дразнить читателя всякими фокусами, каламбурами и загадками. Какими, на ваш взгляд, должны быть отношения между читателем и писателем?

Я не припоминаю никаких каламбуров у Борхеса, правда, я читал его только в переводе. Вообще-то его изящные сказочки и миниатюрные минотавры не имеют ничего общего с громадными механизмами Джойса. Я также не нахожу большого количества загадок в «Улиссе» — в этом самом прозрачном из романов. С другой стороны, я терпеть не могу «Поминки по Финнегану», где злокачественное разрастание прихотливой словесной ткани едва ли искупает это ужасное фольклорное веселье и простую, слишком понятную аллегорию.

Чему вы научились у Джойса?

Ничему.

Вы это серьезно?

Джеймс Джойс не оказал на меня вообще никакого влияния. Моя первая и короткая встреча с «Улиссом» произошла около 1920 года в Кембриджском университете, когда один мой приятель, Петр Мрозовский, привез книгу из Парижа и,

шумно расхаживая взад-вперед по моей комнате, зачитал мне несколько пикантных отрывков из монолога Молли, который, *entre nous soit dit**, самая слабая глава в книге. Только пятнадцать лет спустя, когда я был уже вполне сложившимся писателем, не склонным учиться чему-нибудь новому или забывать что-нибудь старое, я прочел «Улисса», и он мне необычайно понравился. Я равнодушно отношусь к «Поминкам по Финнегану», как и ко всякой региональной литературе, написанной на диалекте, даже если это диалект гения.

Разве вы не пишете книгу о Джойсе?

Да, но не только о нем. Я намереваюсь напечатать несколько эссе, каждое страниц на двадцать, посвященных различным произведениям, таким, как «Улисс», «Госпожа Бовари», «Превращение» Кафки, «Дон Кихот» и некоторым другим, — все они основаны на текстах моих корнеллских и гарвардских лекций. Я с удовольствием вспоминаю, как перед шестьюстами студентами и к вящему замешательству и ужасу некоторых более консервативных коллег разнес в клочья «Дон Кихота», грязную и грубую рухлядь.

А влияние других? Пушкина, например?

В определенной степени, не более, чем в случае с Толстым или Тургеневым, на которых оказало влияние достоинство и чистота творчества Пушкина.

А Гоголь?

Я старался *ничему* у него не учиться. Как учитель он сомнителен и опасен. В худших своих проявлениях, например в украинских вещах, он никчемный писатель, в лучших — он ни с кем не сравним и неподражаем.

Можете назвать еще кого-нибудь?

Г.Дж. Уэллс, великий художник, любимый писатель в детстве. «Пылкие друзья», «Анна-Вероника», «Машина времени»,

* *Между нами говоря (фр.).*

«Страна слепых» — эти произведения далеко превосходят все, что Беннет, Конрад или вообще кто-либо из современников Уэллса мог написать. На его социологические размышления можно спокойно не обращать внимания, но его выдумки и фантазии превосходны. Помню ужасную минуту во время ужина в нашем санкт-петербургском доме, когда Зинаида Венгерова, переводчица Уэллса, заявила ему, вскинув голову: «Вы знаете, из всех ваших сочинений мне больше всего нравится „Затерянный мир“». — «Она имеет в виду войну, где марсиане понесли такие потери», — быстро подсказал мой отец.

Научились ли вы чему-нибудь у ваших студентов в Корнелле? Или это было лишь решение финансового вопроса? Дала ли вам преподавательская работа что-нибудь ценное?

Мой метод преподавания исключал возможность прямого общения со студентами. В лучшем случае они восстановили несколько потраченных на них клеточек моего мозга во время экзаменов. Каждая прочитанная мной лекция была тщательно, любовно написана и отпечатана, потом я неторопливо читал ее в аудитории, иногда останавливаясь, чтобы переписать предложение, иногда — повторить абзац, желая подстегнуть память, что, однако, редко вызывало какие-либо изменения в ритме записывающих рук. Я был рад видеть в аудитории немногочисленных знатоков стенографии, надеясь, что они передадут собранную ими информацию менее удачливым товарищам. Я тщетно пытался заменить свое физическое присутствие на кафедре магнитофонными записями, которые передавались бы по радиосети колледжа. С другой стороны, мне доставляло большое удовольствие слышать одобрительные смешки в разных концах аудитории в том или ином месте моей лекции. Лучшую награду я получаю от тех бывших моих студентов, которые десять или пятнадцать лет спустя пишут мне, что теперь они понимают, чего я от них хотел, когда учил их представлять себе ту прическу Эммы Бовари, название которой было неправильно переведе-

но, или расположение комнат в квартире Замзы, или двух гомосексуалистов в «Анне Карениной». Не знаю, научился ли я чему-нибудь во время преподавания, но, во всяком случае, я собрал огромное количество ценной информации, анализируя дюжину романов для студентов. Моя зарплата, как вы, может быть, знаете, была не особенно высокой.

Не расскажете ли вы о вкладе жены в вашу работу?

Она выполняла роль советчицы и судьи, когда я писал свои первые произведения в начале двадцатых годов. Я читал ей все рассказы и романы как минимум дважды. Она их все перечитывала, печатая, исправляя верстки и проверяя переводы на различные языки. Однажды в Итаке, штат Нью-Йорк, в 1950 году она остановила меня, заставив отложить и обдумать мое решение, когда я, замученный сомнениями и техническими трудностями, уже нес в сад сжигать первые главы «Лолиты».

Как вы относитесь к переводам ваших книг?

В случае с языками, которые мы с женой знаем или на которых можем читать: английский, русский, французский и в какой-то степени немецкий и итальянский, — я придерживаюсь метода тщательной проверки каждого предложения. Что касается японских или турецких вариантов, то я стараюсь не думать о вопиющих ошибках, которыми, наверное, пестрит каждая страница.

Каковы ваши планы на будущее?

Я пишу новый роман, но пока я не могу говорить об этом. Другой проект, который я вынашиваю уже некоторое время, — публикация полного текста сценария «Лолиты», написанного для Кубрика. Хотя из него взято как раз достаточно материала, чтобы оправдать мою законную роль автора сценария, фильм всего лишь неясный и слабый отблеск той великолепной картины, которая кадр за кадром, сцена за сценой представлялась мне во время шестимесячной работы на вилле в Лос-Анджелесе. Я не имею в виду, что фильм Кубрика по-



средственный; он по-своему первоклассный, но это не то, что я написал. Кино часто придает роману оттенок *пошлости*, искажает и огрубляет его в своем кривом зеркале. Я думаю, что в фильме Кубрик избежал этого недостатка, но я никогда не пойму, почему он не последовал моим указаниям и картинам моего воображения. Очень жаль; но, во всяком случае, я смогу дать людям возможность прочитать пьесу «Лолита» в ее первозданной форме.

Если бы у вас была возможность остаться в истории в качестве автора одной и только одной книги, какую бы из них вы выбрали?

Ту, которую я пишу или, скорее, мечтаю написать. На самом же деле меня будут помнить благодаря «Лолите» и моему переводу «Евгения Онегина».

Чувствуете ли вы как писатель какой-нибудь явный или тайный недостаток в своем творчестве?

Отсутствие естественного словарного запаса. Странное признание, но это правда. Из двух инструментов, находящихся в моем распоряжении, один — мой родной язык — я уже не могу использовать, и дело здесь не только в отсутствии русской читательской аудитории, но еще и в том, что напряженность литературной жизни в русской среде постепенно упала с тех пор, как я обратился к английскому в 1940 году. Мой английский, второй инструмент, которым я всегда обладал, негибкий, искусственный язык, может быть, и подходит для описания заката или насекомого, но не может не обнаружить синтаксической бедности и незнания местных средств выражения, когда мне нужна кратчайшая дорога между складом и магазином. Старый «роллс-ройс» не всегда предпочтителен обыкновенному джипу.

Что вы думаете о табели о рангах современных писателей?

Да, я заметил, что в этом отношении наши профессиональные критики являются подлинными создателями репу-

таций. Кто в списке, кто вне его, и где прошлогодний снег. Все это очень забавно. Мне немного жаль быть отстраненным. Никто не может решить, то ли я американский писатель средних лет, то ли старый русский писатель, то ли безродный уродец без возраста.

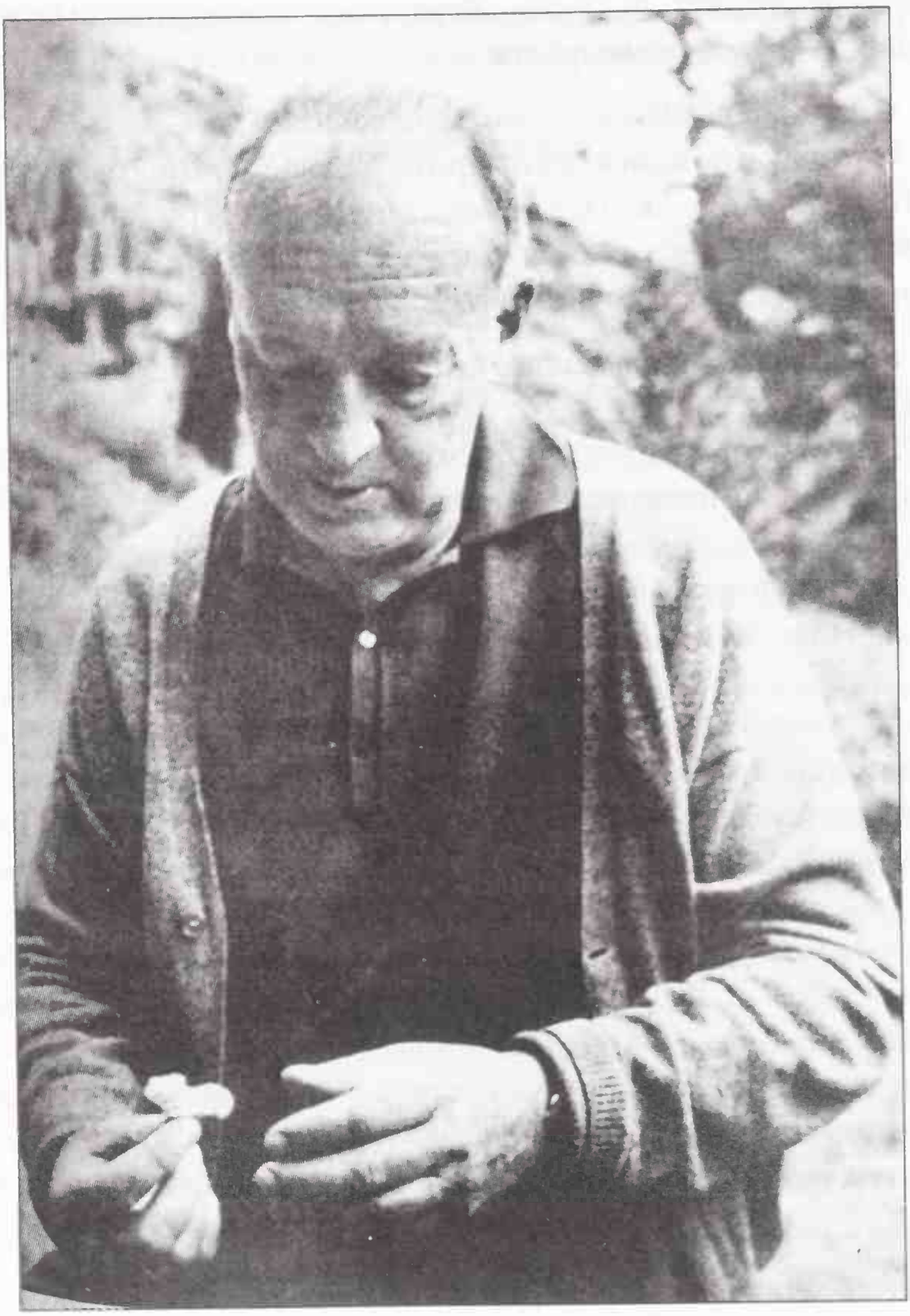
О чем вы больше всего сожалеете в жизни?

О том, что не приехал в Америку раньше. Я хотел бы жить в Нью-Йорке в 30-х годах. Если бы мои русские романы были тогда переведены, они могли бы вызвать шок и преподать хороший урок просоветским энтузиастам.

Есть ли в вашей нынешней славе явно отрицательные стороны?

Вся слава принадлежит «Лолите», а не мне. Я всего лишь незаметнейший писатель с непроизносимым именем.

Перевод Дениса Федосова



Интервью 11.1968

Мартину Эсслину

Как В. Н. живет и отдыхает?

Одна наша давнишняя русская приятельница, живущая теперь в Париже, на днях проведала нас и вспомнила, что сорок лет назад она устроила в Берлине литературный вечер и мне в числе других вопросов задали вопрос о том, где бы я хотел жить, а я ответил: «В большом удобном отеле». Именно так мы с женой сейчас и живем. Приблизительно через год самолетом (она) или пароходом (мы вместе) отправляемся в страну, ставшую нам второй родиной, но должен сознаться, я слишком ленивый путешественник, если дело не касается охоты на бабочек. Для этого мы обычно ездим в Италию, где живет мой сын, оперный певец, он же мой переводчик (с русского на английский): итальянский он освоил, пока учился вокалу, и это знание позволяет ему следить за переводами моих произведений на итальянский. Мой же языковой багаж ограничен словами «*avanti*»* и «*prego*»**.

Я просыпаюсь в шесть-семь утра, до десяти тридцати пишу обычно за конторкой, поставленной в самом освещенном углу комнаты, раньше в годы моей преподавательской деятельности она стояла в светлых аудиториях. Первый получасовой перерыв я делаю где-то в полдевятого, завтракаю с женой, просматриваю почту. Письма, авторы которых сообщают мне, что собрали большую коллекцию автографов (Сомерсета Моэма, Абу Абделя, Каре-

* *Вперед (ит.).*

** *Прошу (ит.).*

на Короны, Чарльза Доджсона-младшего и т.д.) и хотели бы присовокупить мой автограф (при этом ошибаясь в написании моей фамилии), я отправляю в мусорную корзину, вместе с вложенными туда конвертом, маркой и моей фотографией. Около одиннадцати я ложусь в ванну с горячей водой и отмокаю в ней минут двадцать с губкой на голове, которую терзают писательские заботы, увы, вторгающиеся в мою нирвану. После прогулки с женой вдоль озера — легкий завтрак и двухчасовой сон, а потом я работаю до обеда, до семи вечера.

Американский друг подарил нам «scrabble» с кириллицей, изготовленный в Ньютауне (штат Коннектикут), после обеда мы играем пару часов в русский «скребл». Потом я читаю в постели газеты и журналы или же какую-нибудь книжку, присланную издателем, который считает ее своей удачей. Между одиннадцатью и двенадцатью начинается моя борьба с бессонницей. Таков у меня обычный режим жизни в холодное время года. Лето я провожу, охотясь за бабочками на поросших цветами склонах и горных осыпях; и конечно же, после того как прошагаешь пятнадцать, а то и больше миль, спишь еще хуже, чем зимой. Мое последнее спасение в борьбе с бессонницей — составление шахматных задач. Недавно две задачи опубликовали (в «Санди Таймс» и «Ивнинг Ньюс»), и я радовался, по-моему, больше, чем полвека назад в Санкт-Петербурге, когда появились мои первые стихи.

Социальное окружение В.Н.

Утки-хохлатки и чомги у Женевского озера. Кое-кто из приятных людей, персонажей моего нового романа. Сестра Елена, она живет в Женеве. Новые знакомые из Лозанны и Вёве. Неиссякаемый поток блистательных американцев-интеллектуалов, приезжающих ко мне в мой приют, — на узкой прибрежной полосе, залитой лучами закатного солнца, дивно отражающимися в воде. Некий господин Ван Вин, который через день спускается с гор,

где он живет в маленьком домике, чтобы встретиться на перекрестке с темноволосой леди, чье имя я не могу разглашать, а я наблюдаю за ним со своей башни из слоновой кости. Кто еще? М-р Вивиан Бадлоок.

Что думает В.Н. по поводу своего творчества?

В целом я не испытываю к нему враждебных чувств. Безграничная скромность и то, что принято называть «самоуничижением», — добродетели, которые едва ли помогают полностью сосредоточиться на своем творчестве, — особенно когда человек лишен этих добродетелей. Процесс творчества я разделяю на четыре этапа. Сначала — обдумывание (включая записи, которые кажутся случайными, а ведь они — наконечники тайных стрел поиска), потом собственно письмо и письмо набело на специальных карточках, которые заказывает для меня владелец магазинчика канцелярских принадлежностей: «специальных», потому что те, что продаются здесь, разлинованы с обеих сторон, а если, пока вы пишете, какую-нибудь карточку сдует на пол ваш порыв вдохновения, вы подберете ее и не глядя станете писать дальше, то может случиться, — и случалось, что вы будете писать на обороте, пронумеровав карточку, скажем, номером сто семь, а потом не сможете найти сто третью, которая на другой стороне сто седьмой и которую вы уже исписали. Когда беловик карточек готов, моя жена, прочитав его, исправив ошибки и проверив, разборчиво ли я написал, отдает машинистке, владеющей английским; чтение гранок — следующий этап этой третьей стадии. Когда книга выходит, возникает проблема авторских прав. Я владею тремя языками — пишу свои книги на любом из них, а не только говорю (в этом смысле практически все писатели Америки, с которыми я знаком или был знаком, включая уйму людей, занимающихся переложением текстов, строго говоря, — одноязычные). Я сам перевел «Лолиту» на русский (недавно ее опубликовали в Нью-Йорке в издательстве «Федра»), я в состоянии следить еще за французскими

переводами моих романов и вносить правку. Этот процесс подразумевает непрерывную борьбу с ляпами и грубыми ошибками, но, с другой стороны, благодаря ему я «прохожу» четвертую, последнюю стадию — перечитываю собственное произведение спустя несколько месяцев после того, как оно впервые было опубликовано на языке оригинала. Как я оценю его? Буду ли по-прежнему доволен им? Будет ли от него исходить тот же свет, что излучал замысел? Должен бы; так на самом деле и бывает.

Что думает В.Н. о современном мире, о современной политике, о современных писателях, о наркоманах, которым «Лолита» может показаться «мещанкой»?

Сомневаюсь, можем ли мы говорить об объективном существовании «современного мира», о котором художник имеет какое-то определенное, веское мнение. Конечно, и раньше пытались делать это, но порой доходили в своих попытках до абсурда. Лет сто назад в России самые красноречивые, авторитетные литературные критики были леваками, радикалами, прагматиками, увлеченными политикой судьями, требовавшими от русских прозаиков и поэтов, чтобы они отражали и подвергали суровому анализу современную им действительность. В те давние времена, в той далекой стране типичный критик настаивал на том, чтобы художник слова был «репортером на злобу дня», социальным комментатором, корреспондентом, освещающим классовую борьбу. Это происходило за полвека до того, как большевики не только вновь обратились к этой мрачной, так называемой прогрессивной (а на самом деле регрессивной) традиции шестидесятых и семидесятых годов прошлого века, но, как мы знаем, и усилили ее. В былые времена, без сомнения, великие поэты или несравненный писатель, автор «Анны Карениной» (по-английски ее фамилию следует писать без «а» на конце, ведь она не была балериной), не обращали внимания на прогрессистов-обывателей левого толка, требовавших от Тютчева

или Толстого, чтобы те воспроизводили социально-политические выверты демагогов, вещавших с импровизированных трибун, а не описывали любовные похождения аристократов или красоты природы. Стоит мне сегодня услышать в Америке или Англии ретро-прогрессивного критика, требующего от автора больше социальных комментариев, меньше художественной фантазии, как я немедленно вспоминаю о невыносимо скучных принципах, декларируемых в правление Александра II, которые потом зловещим образом обернулись декретами мрачного полицейского государства (угрюмое лицо Косыгина куда более точное воплощение тьмы и тоски, чем ухарские усы Сталина). Общепринятое представление о «современном мире», постоянно витающее в воздухе, относится к тому же типу абстракций, что и, скажем, «четвертичный период» в палеонтологии. Подлинно современным миром я считаю тот, что создает художник, его мираж, который становится новым миром (по-русски это так и звучит) самим актом освещения этим художником времени, в котором он живет. Мой мираж возникает в моей пустыне, засушливом, но дышащем страстью месте, где на одинокой пальме висит табличка «Караванам путь запрещен». Конечно, существуют светлые головы, чьи караваны общезначимых идей куда-то ведут — к пестрым базарам, фотогеничным соборам, но независимый писатель не получит большой пользы, если станет тащиться за ними в хвосте.

Я хотел бы также договориться о специфическом определении термина «политика», что грозит вновь завести нас в далекое прошлое. Позвольте мне упростить проблему, сказав, что у себя дома, равно как и во время публичных выступлений (когда усмиряю лощеного иностранца, который с радостью присоединяется к нашим доморощенным манифестантам, костерящим на чем свет стоит Америку), я ограничиваюсь заявлением: «Что плохо для красных, хорошо для меня». Воздержусь от деталей (ибо они способны за-

гнать мою мысль в слалом из оговорок и вводных слов), которые сделают очевидным, что у меня нет четко выраженных политических взглядов или, скорее, что взгляды, которых я придерживаюсь, незаметно переходят в некий расплывчатый старообразный либерализм. Гораздо менее расплывчато — вполне твердо, даже убежденно — я знаю, что все во мне восстает и негодует при виде брутального фарса, который разыгрывают тоталитарные государства, вроде России, и ее уродливые наросты, вроде Китая. Внутри меня — бездна, зияющая между колючей проволокой, символом полицейского государства, и бесконечной свободой мысли в Америке и Западной Европе.

Мне претят писатели, занимающиеся рэкетом социальной критики. Я презираю примитивные причуды обывателя, щеголяющего бранными словами. Я не желаю хвалить роман только на том основании, что он написан храбрым чернокожим из Африки или смельчаком из России — или представителем какой-то определенной группы в Америке. По правде говоря, малейший привкус национальной, народной, классовой, масонской, религиозной, любой другой общественной группы волей-неволей настраивает меня против произведения, не позволяет мне в полной мере насладиться предложенным плодом, равно как и нектаром таланта, если таковой там имеется. Я мог бы назвать несколько современных художников слова, которых я читаю ради чистого удовольствия, а не пользы ради, но не стану этого делать. Мне представляются комичными союзы некоторых писателей, которые объединяются под лозунгами типа: Cape Codpiece Peace Resistance, или Welsh Working-Upperclass Rehabilitation, или New Hairwave School. Порой мне доводится слышать скулеж критиков, возмущающихся, что я не люблю писателей, которых они боготворят, — таких, как Фолкнер, Манн, Камю, Драйзер и, конечно же, Достоевский.

Но могу заверить их: предавая анафеме определенного сорта писателей, я нисколько не ущемляю благополучия истцов, для которых образы моих жертв превратились в органичные галактики преклонения. Берусь доказать, что на самом деле произведения этих писателей существуют независимо и отдельно от аффектированного восторга, пульсирующего в душах разбушевавшихся незнакомцев.

Наркоманы, особенно среди молодежи, — конформисты, они сбиваются в тесные группки, а я пишу не для групп и не одобряю групповую терапию (большая сцена во фрейдистском фарсе); как я часто повторял, я пишу для самого себя — множащегося, знакомого феномена на горизонте мерцающих пустынь. Молодые тупицы, привыкшие к наркотикам, не смогут прочитать «Лолиту» или любую другую мою книгу; некоторые и читать-то не умеют. Позвольте заметить, что *square** стало сленгом, ибо ничто так быстро не устаревает, как радикально настроенная молодежь, ничто так не пошло, не буржуазно, не глупо, как этот бизнес оболванивания наркотиками. Полвека назад среди щеголей Петербурга была мода нюхать кокаин и слушать жуликоватых ориенталистов. Лучшая часть моих американских читателей, люди со светлыми головами, оставили этих чудаков с их причудами далеко позади себя. Я знал коммуниста, который так увлекся борьбой с антибольшевистскими группировками, используя вместо оружия наркотики, что сам стал наркоманом, и погрузился в нирвану, а затем, по закону метемпсихоза, превратился в ленивца. Он сейчас, должно быть, пасется где-нибудь на травянистом склоне Тибета, если находчивый пастух не приладил его на подкладку для своего плаща.

Перевод А.Г. Николаевской

* *Обыватель, мещанин (англ.).*



Интервью IX.1968

Николасу Гарнхэму

Вы утверждали, что в своих романах не ставите перед собой «ни социальных целей, ни моральных задач». Какова же функция романов — конкретно ваших и вообще романа?

Одна из функций всех моих романов — доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, — дело личное и частное. Когда я работаю над ней, я не преследую никаких целей, кроме одной — создать книгу. Я работаю трудно, работаю долго над словом, пока оно в конце концов не подарит мне ощущение абсолютной власти над ним и чувство удовольствия. Если читателю, в свою очередь, приходится потрудиться — еще лучше. Искусство дается трудно. Легкое искусство — это то, что вы видите на современных художественных выставках ремесленных поделок и бессмысленной мазни.

В своих предисловиях вы постоянно высмеиваете Фрейда, венского шарлатана.

Чего ради я должен пускать чужака на порог своего сознания? Может быть, я раньше говорил об этом, но намерен повторить: терпеть не могу не одного, а четырех докторов — доктора Фрейда, доктора Живаго, доктора Швейцера и доктора Кастро. Конечно, первый «снимает с тебя одежды», как говорят в прозекторской. Я не хочу, чтобы меня посещали серые, скучные сны австрийского маньяка со старым зонтиком. Считаю также, что фрейдистская теория ведет к серьезным этическим последствиям, например, когда грязному убийце с мозгами солитера смягчают приговор только потому, что в детстве его слишком много — или слишком мало —

порола мать, причем и тот и другой «довод» срабатывает. Фрейдистский рэкет представляется мне таким же фарсом, как и гигантский кусок полированного дерева с дыркой посередине, ровным счетом ничего не выражающий, разве что рожу обывателя с разинутым от удивления ртом, когда ему говорят, что перед ним работа величайшего скульптора, здравствующего и поныне пещерного человека.

Роман, над которым вы сейчас работаете, я надеюсь, о «времени»? Каким вы представляете себе «время»?

Мой новый роман (сейчас в нем восемьсот страниц машинописного текста) — семейная хроника, действие в основном происходит в Америке нашей мечты. Одна из его пяти частей посвящена моему пониманию концепции времени. Я провел скальпелем по пространству-времени, и пространство оказалось опухолью, которую я отправил в плаванье по водной хляби. Не будучи особенно просвещенным по части физики, я не принимаю хитроумные формулы Эйнштейна, но ведь для того чтобы быть атеистом, не обязательно знать теологию. В моих героинях течет русская и ирландская кровь. Одна из них фигурирует на семистах страницах моего романа и умирает в юности, а ее сестра остается со мной до счастливого конца, когда в праздничном пироге величиной с крышку от люка зажигают девяносто пять свечей.

Скажите, пожалуйста, кого из писателей вы любите и кто оказал на вас влияние?

Я бы предпочел говорить о современных книгах, которые вызывают во мне отвращение с первого раза: исповедальные истории о сексуальных меньшинствах, жалобы гомосексуалистов, антиамериканские просовьетнамские проповеди, плутовские анекдоты для подростков, приперченные непристойностями. Это отличный пример навязываемой классификации: книги валяются унылыми грудами, их названия не запоминаются, их авторы безлики, неотличимы один от другого. Что же касается

влияния, оказанного на меня кем-то из писателей, могу сказать, что никто конкретно — ни живой, ни мертвый — на меня влияния не оказал, я никогда не был членом какого бы то ни было клуба, не примыкал ни к какому направлению. На самом деле я не принадлежу ни одному континенту. Я курсирующий над Атлантикой челнок; до чего же синее там небо, мое собственное небо, вдали от классификаций и безмозглых простаков!

Правила игры в шахматы и в покер, похоже, очень привлекают вас и соответствуют фаталистическому взгляду на мир. Не могли бы вы объяснить роль судьбы в ваших романах?

Я оставляю решение этих загадок моим ученым комментаторам, их соловьиным трелям в яблочном саду знаний. Говоря беспристрастно, я не нахожу основополагающих идей, таких, как идея судьбы, в своих романах, по крайней мере там нет ни одной идеи, которая нашла бы ясное выражение в словах числом меньше, чем количество слов, которое я затратил на ту или иную книгу. Более того, сами по себе игры меня не интересуют. Они подразумевают участие других людей, меня же привлекает сольная партия — к примеру, шахматные задачи, которые я составляю в бесстрастном одиночестве.

В ваших книгах очень часто встречаются упоминания популярных фильмов и бульварных книг. Похоже, вы получаете удовольствие, погружаясь в атмосферу этой поп-культуры. Вам лично нравятся подобные произведения, и как они соотносятся с той функцией, которую они выполняют в ваших произведениях?

Я с отвращением отношусь в бульварному чтиву и к популярным музыкальным ансамблям, презираю музыку притонов и ночлежек, не воспринимаю научную фантастику с девками и громилами, со всякими там «*suspense*» и «*suspensory*»*.

* *Suspense (англ.) — тревога ожидания, фильмы «саспенс» — фильмы, нагнетающие в зрителе страх, suspensory — поддерживающая повязка, суспензорий; Набоков играет на схожести звучания этих слов.*

Меня с души воротит от дешевых фильмов — в них калеки насилуют под столом монашек, голые девки трутся грудями о смуглые тела отвратных молодых самцов. И, положа руку на сердце, не думаю, что я чаще высмеиваю эту макулатуру, чем другие писатели, которые, как и я, верят, что хороший смех — самое лучшее средство для борьбы с вредителями.

Что означает для вас изгнание, жизнь вдали от России?

Хорошо известный тип художника, вечного изгнанника, даже если он и не покидал родных мест, — фигура, с которой я ощущаю духовную близость; в более конкретном смысле «изгнание» для художника означает лишь одно — запрет на его книги. Все мои книги, включая самую первую, которую я написал сорок три года назад на изъеденном молью диванчике в немецких меблирашках, запрещены в стране, где я родился. Это потеря для России, а не для меня.

Ваши произведения вызывают ощущение, что созданное вами бытие гораздо достовернее обыденной унылой реальности. Для вас категории воображения, мечты и реальности тоже весьма определенные понятия, а если да, то каковы они?

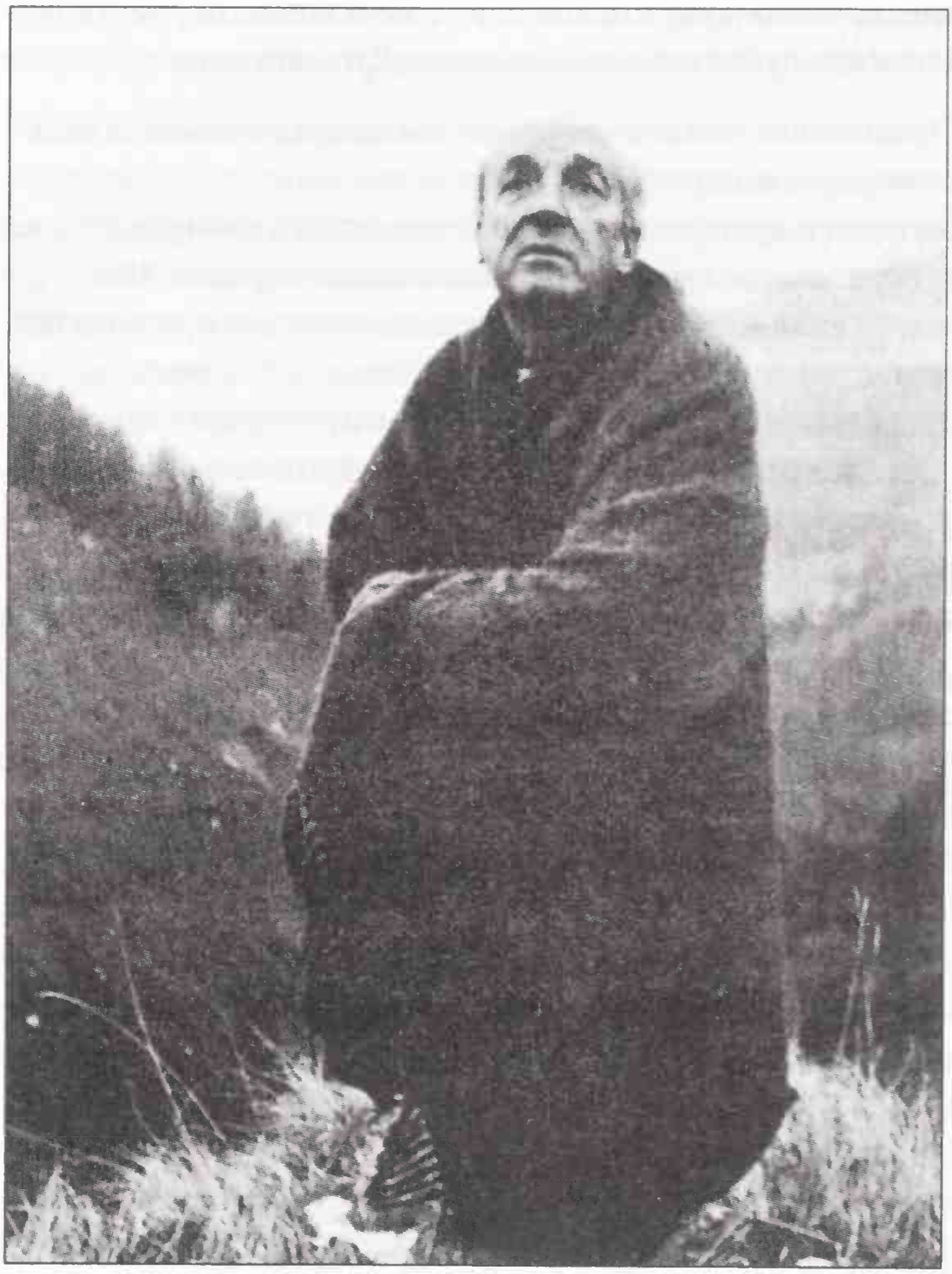
То, как вы употребляете слово «реальность», сбивает меня с толку. Конечно, существует некая усредненная реальность, которую мы все осознаем, но это не есть истинная реальность: это реальность общих идей, условных форм банальной обыденности, передовицы на злободневную тему. Если вы имеете в виду под обыденной реальностью так называемый реализм старых романов, банальность Бальзака, Сомерсета Моэма или Д.Г. Лоуренса — привожу самые удручающие примеры, — тогда вы правы, что реальность, сфабрикованная посредственностью, — уныла, а выдуманные миры приобретают, напротив, черты нереальности и мечты. Парадоксально, но единственно реальные, аутентичные миры — те, что кажутся нам необычными. Когда созданные мною фантазии сделают образцом для подражания, они тоже станут

предметом обыденной усредненной реальности, которая, в свою очередь, тоже будет фальшивой, но уже в новом контексте, которого мы пока не можем себе представить. Обыденная реальность начинает разлагаться, от нее исходит зловоние, как только художник перестает своим творчеством одушевлять субъективно осознанный им материал.

Справедливо ли замечание, что вы воспринимаете жизнь как смешную, но злую шутку?

Вы используете слово «жизнь» так, что я не могу задействовать все его мерцающее смысловое многообразие. Чья жизнь? Какая жизнь? Жизнь не существует без притяжательного местоимения. Жизнь Ленина отличается, скажем, от жизни Джеймса Джойса так же, как пригоршня камней отличается от бриллианта голубой воды, хотя они оба жили в изгнании в Швейцарии и оба очень много писали. Или возьмем судьбы Оскара Уайльда и Льюиса Кэрролла — один щеголял своим пороком и оказался за решеткой, другой таил свой маленький, но гораздо более тяжкий грех за дверями фотолаборатории с проявителями, а в результате стал великим детским писателем всех времен и народов. Я не несу ответственности за эти фарсы из подлинной жизни. Моя собственная жизнь была несравненно счастливее и здоровее, чем жизнь Чингис-хана, который, говорят, был отцом первого Набока, мелкого татарского хана двенадцатого века, женившегося на русской девице, — а в те годы русская культура достигла своего расцвета. Что же до жизни моих героев, не все они гротескны и трагичны: Федору в «Даре» выпали преданная любовь и раннее признание его гениальности, Джон Шейд в «Бледном огне» живет напряженной внутренней жизнью, совсем не соприкасаясь с тем, что вы называете шуткой. Вы, должно быть, путаете меня с Достоевским.

Перевод А.Г. Николаевской



Интервью III.1969

Марте Даффи и Р.З. Шеппарду

В ритме и тоне повествования книг «Память, говори» и «Ада», а также в том, как вы и Ван образно воспроизводите прошлое, прослеживается некоторое сходство. Есть ли соответствие между вами и вашим героем?

Чем более талантливы и более разговорчивы герои, тем вероятней ожидать от них сходства с автором и в тоне, и по складу ума. К этой привычной путанице я отношусь достаточно спокойно, в особенности потому, что не нахожу особого сходства — как, знаете ли, не видишь в себе черт родственника, который тебе несимпатичен. Ван Вин мне отвратителен.

Я усматриваю тесную связь между следующими двумя цитатами: «Признаюсь, я не верю во время. Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» («Память, говори») и — «Чистое Время, осязающее Время, реальное Время, Время, свободное от содержания, контекста и комментария-репортажа. Вот мое время и моя тема. Все остальное — цифра или некий компонент пространства» («Ада»). Не подхватите ли меня на своем ковре-самолете, чтобы я смог лучше понять, как оживает время в истории о Ване и Аде?

В своем исследовании времени мой герой разграничивает понятия сути и структуры, содержания времени и его едва уловимой субстанции. Я не делал подобного противопоставления в «Память, говори», где старался точнее воспроизводить рисунок моего прошлого. Подозреваю, что Ван Вин, уп-

равляющий воображением хуже меня, художественно преобразил в своей нетребовательной старости много моментов своей молодости.

Раньше вы заявляли о своем равнодушии к музыке, однако в «Аде» описываете время как «ритм... чуткие паузы между ударами». Что это за ритмы — музыкальные, акустические, физические, умственные, какие?

Эти «паузы», которые как бы выявляют серые промежутки времени между черными прутьями пространства, гораздо более походят на интервалы между монотонными щелчками метронома, чем на разнообразные ритмы музыки или стиха.

Если, как вы выразились, ««идеи» вскармливают посредственность», почему же Ван, который отнюдь не посредственность, принимается к концу романа излагать свои идеи в отношении времени? Что это, чванливость Вана? Или просто автор так комментирует или же пародирует собственное произведение?

Под «идеями» я понимаю главным образом общие представления, простодушные большие идеи, пропитывающие так называемый великий роман, которые со временем неизбежно становятся дутыми банальностями и как мертвые киты выбрасываются на берег. Не вижу никакой связи между всем этим и тем небольшим фрагментом, где у меня описывается ученый спор вокруг одной мудреной загадки.

Ван бросает: «мы — путешественники в весьма странном мире», и именно в этом ключе читатель воспринимает «Аду». Всем известна ваша склонность к рисованию — а можно ли нарисовать ваш вымышленный мир? Вы говорили, что беретесь писать на карточках тогда, когда у вас уже сложилось в голове общее представление о будущей книге. Когда именно в эту картину стали вписываться Терра, Антитерра, Демония, Ардис и т.п.? Почему летописи Терры отстают на пятьдесят лет? И еще: всевозможные измышления и технические придумки

(как, например, оборудованный подслушивающими устройствами гарем князя Земского) кажутся явным анахронизмом. Почему?

По отношению к Терре Антитерра выступает неким анахроническим миром — в этом и вся штука.

В фильме Роберта Хьюза о вас вы говорите, что в «Аде» метафоры начинают оживать и превращаются в рассказ... «истекают кровью и затем истощаются». Будьте добры, поясните!

Это относится к метафорам главы о Ткани Времени в «Аде»; постепенно и элегантно они образуют некий рассказ — рассказ человека, пересекающего в автомобиле Швейцарию с востока на запад; а потом образы вновь гаснут.

Было ли вам «Аду» писать трудней остальных книг? Если да, не расскажете ли о главных своих трудностях?

«Аду» физически было сочинять гораздо сложней, чем предыдущие мои романы, потому что она длиннее. Справочных карточек, на которых я писал и переписывал весь сюжет карандашом, оказалось в конце концов примерно 2500 штук; с них у мадам Каллье, моей машинистки со времен «Бледного огня», вышло 850 машинописных страниц. Над главой о Ткани Времени я начал работать лет десять тому назад в Итаке, в глубинке штата Нью-Йорк, но лишь в феврале 1966 года роман целиком перешел в то состояние, которое можно и нужно было воплотить в слове. Толчком послужил телефонный звонок Ады (который теперь попал в предпоследнюю главу книги).

Вы называете «Аду» «семейным романом». Скажите, ваше переиначивание начальной фразы «Анны Карениной» — пародия или вы считаете, что ваша версия в действительности более справедлива? Является ли для вас инцест одним из множества вероятных путей к достижению счастья? Счастливы ли Вины в Ардисе — или лишь в воспоминаниях об Ардисе?

Если бы я воспользовался инцестом, чтобы показать возможную дорогу к счастью или к бедам, то стал бы автором ди-

дактического бестселлера, напичканного общими идеями. На самом деле инцест как таковой меня ни в малейшей степени не волнует. Мне просто нравится созвучие bl в словах siblings, bloom, blue, bliss, sable. Начальные строки «Ады» открывают собой серию атак, которые на всем протяжении книги ведутся против тех переводчиков беззащитных шедевров, кто предает их авторов своими «преобразованиями», проистекающими от невежества и самомнения.

Отделяете ли вы Вана-писателя от Вана-ученого? Как создатель этого образа, какого вы придерживаетесь мнения о творчестве Вана? Не является ли «Ада» отчасти книгой о внутреннем мире творческого человека? В фильме Хьюза вы говорите об иллюзорных ходах в романах и в шахматах. Не делает ли Ван в своей книге ложные ходы?

Объективные или по крайней мере почти объективные суждения о трудах Вана достаточно четко выражены в описании его «Писем с Терры», а также в двух-трех других его сочинениях. Я — или некто вместо меня, — определенно на стороне Вана в отношении его антивенской лекции по поводу снов.

*Является ли Ада музой творца? Достаточно ли хорошо Ван понимает ее? Создается впечатление, будто она возникает в этой истории каждый раз, чтобы драматизировать один за другим этапы жизни Вана. Заимствуя первую строку из «Приглашения к путешествию» в своем стихотворении к ней, не дает ли он понять, что близок чувству Бодлера: «aimer et mourir au pays qui te ressemble»?**

Мысль интересная, но не моя.

Сексуальность двенадцатилетней Ады не может не вызвать сравнения с Лолитой. Существует ли в вашем воображении какая-либо еще параллель между двумя этими

* *В дословном переводе: «любить и умереть в стране, похожей на тебя» (фр.).*

девочками? Так же любите вы Аду, как Лолиту? Согласны ли со словами Вана, будто «умненькие детки все не без порока»?

То, что Ада и Лолита лишаются девственности в одном и том же возрасте, пожалуй, единственная зацепка для сравнения. При всем этом Лолита — уменьшительное от Долорес — маленькая испанская цыганка, многократно появляющаяся в «Аде».

Как-то вы обронили, что считаете себя «абсолютным монистом». Пожалуйста, поясните.

Монизм, проповедующий всеединство действительности, можно назвать неабсолютным, если, скажем, «разум» потихоньку отпочковывается от «материи» в рассуждениях путаника-мониста или нетвердого материалиста.

Каковы ваши творческие планы на будущее? Вы упоминали о намерении опубликовать книгу о Джойсе и Кафке, а также ваши корнеллские лекции. Скоро ли они появятся в печати? Не подумываете ли создать новый роман? Имеются ли у вас сейчас такие планы? Как насчет поэзии?

В последние месяцы я работаю по заказу «Макгро-Хилл» над переводом на английский некоторых моих русских стихов (начиная с 1916 года и по настоящее время). В 1968 году я закончил работу над новой редакцией моего «Евгения Онегина», которая выйдет в «Принстон Пресс» и будет еще более восхитительной и чудовищно скрупулезной, чем первая.

Подумываете ли вы о возвращении в Америку? Например, в Калифорнию, о чем вы упоминали пару лет назад? Не скажете ли, почему вы уехали из Соединенных Штатов? Считаете ли вы себя до сих пор в чем-то американцем?

Я и есть американец, я ощущаю себя американцем, и мне нравится быть американцем. Я живу в Европе по семейным соображениям, но я плачу подоходный налог в казну США с каждого заработанного мной цента здесь или за границей.

Частенько, особенно весной, мечтаю провести в Калифорнии пурпурно-перистый закат своей жизни среди ее дельфиниумов и дубов и в спокойной тиши университетских библиотек.

Хотелось бы вам снова преподавать или читать лекции?

Нет. При всей моей любви к преподаванию сейчас мне было бы очень обременительно готовить лекции и читать их, даже используя магнитофон. В этом смысле я уже давно пришел к выводу, что лучшее преподавание — магнитофонная запись лекции, которую студент прокручивает сколько хочет или сколько нужно в своей звуконепроницаемой кабинке. А в конце года под присмотром прохаживающихся вдоль столов наставников пусть держит старомодный, трудный, четырехчасовой экзамен.

Привлекает ли вас работа над экранизацией «Ады»? На мой взгляд, «Ада» — роман, наполненный такой живой, осязаемой красотой, с его наслаивающимися друг на друга зримыми образами, — просто создана для кинематографа. Ходят слухи, будто кинематографисты стекаются в Монтрё, читают книгу, торгуются. Вы встречались с ними? Много ли вопросов они задают, спрашивают ли вашего совета?

Это верно, киношники действительно стекаются ко мне в отель в Монтрё — яркие умы, великие чародеи. Верно и то, что мне и в самом деле хотелось бы написать или помочь в написании сценария для «Ады».

Наиболее забавные места в ваших последних романах связаны с вождением автомобиля и дорожными проблемами (включая образ самого автора и его исследование времени, а также содержимого автомобильного «бардачка»). Водите ли вы машину? Нравится ли вам это занятие? Много ли путешествуете? Какие средства передвижения предпочитаете? Планируете ли путешествовать в будущем году или нет?

Летом 1915 года на севере России я, жаждущий приключений юноша шестнадцати лет, заметил как-то, что наш

шофер оставил семейный открытый автомобиль с заведенным мотором перед гаражом (который размещался в громадной конюшне нашего сельского поместья); я тут же сел за руль, после чего автомобиль, совершив несколько судорожных подскоков, завяз в ближайшей канаве. Это был мой первый опыт автомобилевождения. Во второй и в последний раз я сел за руль через тридцать пять лет, где-то в Штатах, когда жена доверила мне его всего на несколько секунд и когда я чуть не врезался в единственную машину, стоявшую у дальнего конца громадной парковочной площадки. Между 1949 и 1959 годами мы с женой, которая водит, наездили более 150 000 миль по всей Северной Америке — в основном в погоне за бабочками.

Похоже, что Сэлинджер и Апдайк — единственные ценимые вами американские писатели. Не добавите ли вы иных имен к этому списку? Читали ли вы последний социально-политический репортаж Нормана Мейлера («Армии ночи»)? Если да, увлекла ли вас эта книга? Привлекает ли вас конкретно кто-либо из американских поэтов?

Ваш вопрос кое-что мне напомнил: знаете, хоть это просто нелепо, но мне было предложено в прошлом году в компании с другими тремя писателями освещать политический съезд в Чикаго. Естественно, я не поехал и до сих пор считаю, что это была некая шутка со стороны журнала «Эсквайр» — пригласить меня, который не способен отличить демократа от республиканца, к тому же ненавидит сборища и демонстрации.

Каково ваше мнение о таких русских писателях, как Солженицын, Абрам Терц, Андрей Вознесенский, которые завоевали широкую популярность в США за последние годы?

Я могу оценивать коллег по творчеству только с литературной точки зрения, что потребовало бы в случае со смелыми русскими людьми, упомянутыми вами, профессионального исследования не только их достоинств, но и недостатков.

Не думаю, что подобная объективность справедлива в свете политического преследования, которому они подвергаются.

Как часто вы видитесь с сыном? Каким образом вы сотрудничаете с ним в переводах ваших произведений? Работаете ли вместе с самого начала или же предпочитаете роль редактора и консультанта?

Мы избрали жизнь в центре Европы, чтобы находиться поближе к сыну, который обосновался в Милане. Видимся с ним не так часто, как хотелось бы теперь, когда карьера оперного певца (у него превосходный бас) заставляет его гастролировать в различных странах. Это некоторым образом лишает смысла наше проживание в Европе. Кроме того, сын не может уделять столько же, сколько и раньше, времени нашим совместным переводам моих старых произведений.

В «Аде» Ван заявляет, что человек, утрачивающий память, обречен жить в раю среди гитаристов, а не среди великих или даже средних писателей. С кем бы вы предпочли соседствовать на небесах?

Было бы здорово слышать дикий хохот Шекспира, узнавшего, что же такое Фрейд (поджариваемый в другом месте) сотворил из его пьес. Неплохо было бы удовлетворить собственное чувство справедливости при виде того, что Г.Дж. Уэллса чаще приглашают на празднества под кипарисами, чем несколько сомнительного Конрада. И мне так бы хотелось услыхать от Пушкина, что его дуэль с Рылеевым в мае 1820 года все-таки имела место в парке Батово (впоследствии — имении моей бабки), как я рискнул предположить в 1964 году.

Не можете ли описать вкратце эмигрантскую жизнь двадцатых — тридцатых годов? Скажем, где именно вы работали тренером по теннису? Кого вы обучали? Альфред Аппель писал, что, по-видимому, вы читали лекции эмигрантам. Если это так, на какую тему? Похоже, вы довольно много путешествовали. Это правда?

Я давал уроки тенниса тем же людям или знакомым тех же людей, кому давал уроки английского и французского языков примерно в 1921 году, когда я все еще циркулировал между Кембриджем и Берлином, где мой отец был соредактором ежедневной эмигрантской русской газеты и где я более или менее капитально осел после его гибели в 1922 году. В тридцатые годы разные эмигрантские организации часто приглашали меня выступать с публичными чтениями моей прозы и поэзии. В связи с этим я наведывался в Париж, Прагу, Брюссель и Лондон, но вот в один прекрасный день 1939 года мой коллега по перу и близкий друг Алданов мне сказал: «Послушайте, будущим летом или через год я приглашен читать лекции в Стэнфорде, в Калифорнии, но поехать не смогу, так, может быть, вы меня замените?» Вот таким-то образом и начал закручиваться третий виток спирали моей жизни.

Где и когда вы встретили свою будущую жену? Где и когда вы поженились? Может быть, вы или она расскажете вкратце о ее происхождении и о ее юности? В каком городе, в какой стране начали вы за ней ухаживать? Если я не ошибаюсь, она тоже русская, может быть вы или кто-либо из ваших братьев или сестер знали ее еще в детстве?

Я встретил мою жену, Веру Слоним, на одном из эмигрантских благотворительных балов в Берлине, на которых у русских барышень считалось модным продавать пунш, книги, цветы и игрушки. Ее отец был санкт-петербургский юрист и промышленник, у которого все отняла революция. Мы могли бы встретиться и годами раньше на каком-нибудь сборище в Санкт-Петербурге, у наших общих друзей. Поженились мы в 1925 году и сначала жили исключительно трудно.

Аппель и другие утверждают, будто ваш курс художественной литературы в Корнелле был менее интересен студентам литературного факультета, чем участницам жен-



ских организаций, представителям студенческих землячеств и спортсменам. Знали ли вы об этом? Если это правда, то причиной тому была ваша слава «читать лекции ярко и смешно». Эта аттестация противоречит вашему собственному представлению о себе как о бесстрастном лекторе. Не могли бы вы немного подробней рассказать о себе как о преподавателе, поскольку этот период непременно должен войти в нашу статью о вас. Как вы тогда относились к студентам? Они именовали весь большой курс «Похаб. литом». Что их так шокировало, вы или шедевры европейской литературы? Способно ли их вообще что-либо шокировать? Что вы думаете о проблемах преподавания в нынешних более активных, падких до публичных протестов студенческих городках?

За семнадцать лет моей педагогической деятельности группы случались разные от семестра к семестру. Действительно, вспоминаю, что мой стиль и принципы раздражали и озадачивали таких студентов литературного факультета (а также их профессоров), кто привык к «серьезным» курсам, заполненным «течениями», «школами», «мифами», «символами», «социальным звучанием», а также некой химерой, именуемой «атмосфера мысли». На самом деле нет ничего легче таких вот «серьезных» курсов, когда считается, будто студенту нужно знать не сами произведения, а рассуждения о них. На моих занятиях студенты должны были обсуждать конкретные детали, а не общие представления. «Похаб. лит.» — шутка, доставшаяся мне по наследству: так звались лекции моего предшественника, грустного, тихого, сильно пьющего малого, больше интересовавшегося сексуальной жизнью писателей, чем их произведениями. Студенты-активисты и манифестанты нынешнего десятилетия, наверное, либо прекратят посещать мой курс после пары прослушанных лекций, или же для них все закончится жирным «неудом», если не смогут ответить во время экзамена на вопрос: «Раскройте тему двойного сно-

видения на примере двух пар сновидцев: Стивен Дедалус—Блум и Вронский—Анна». Ни один из моих вопросов ни в коей мере не предполагал отстаивания какой-либо модной интерпретации или критической оценки в угоду пожеланиям педагога. Все мои вопросы ставились с единственной целью: во что бы то ни стало определить, достаточно ли тщательно студент усваивает и впитывает произведения, включенные в мой курс.

Теперь я вижу: если даже вы не разделяете Ванову шкалу «психобаллов», то она вам не вполне чужда. Вы, как и он, страдаете бессонницей?

В «Память, говори» я описал бессонницы моего детства. Они по-прежнему часто преследуют меня по ночам. Да, существуют спасительные таблетки, но я их боюсь. Ненавижу лекарства. Мне, черт побери, с лихвой хватает привычных своих галлюцинаций. Объективно говоря, в жизни не встречал более ясного, более одинокого, более гармоничного безумства, чем мое.

Немедленно следом за упомянутым высказыванием Ван предостерегает от assassine pun, «каламбура-убийцы». Вы, несомненно, блестящий и неутомимый каламбурист, так что вполне естественно просить вас кратко охарактеризовать тот каламбур для нашего Времени, которое, видит Бог, насквозь продырявлено пулями крайне неуклюжего, но настойчивого убийцы.

В своем стихотворении о поэзии как он ее видит Верлен предостерегает поэта, чтобы тот не использовал la pointe assassine, то есть не вставлял в конце стихотворения эпиграмму или мораль, убивающую самое стихотворение. Меня позабавила эта игра вокруг «point», так что даже сам акт запрещения превращается в каламбур.

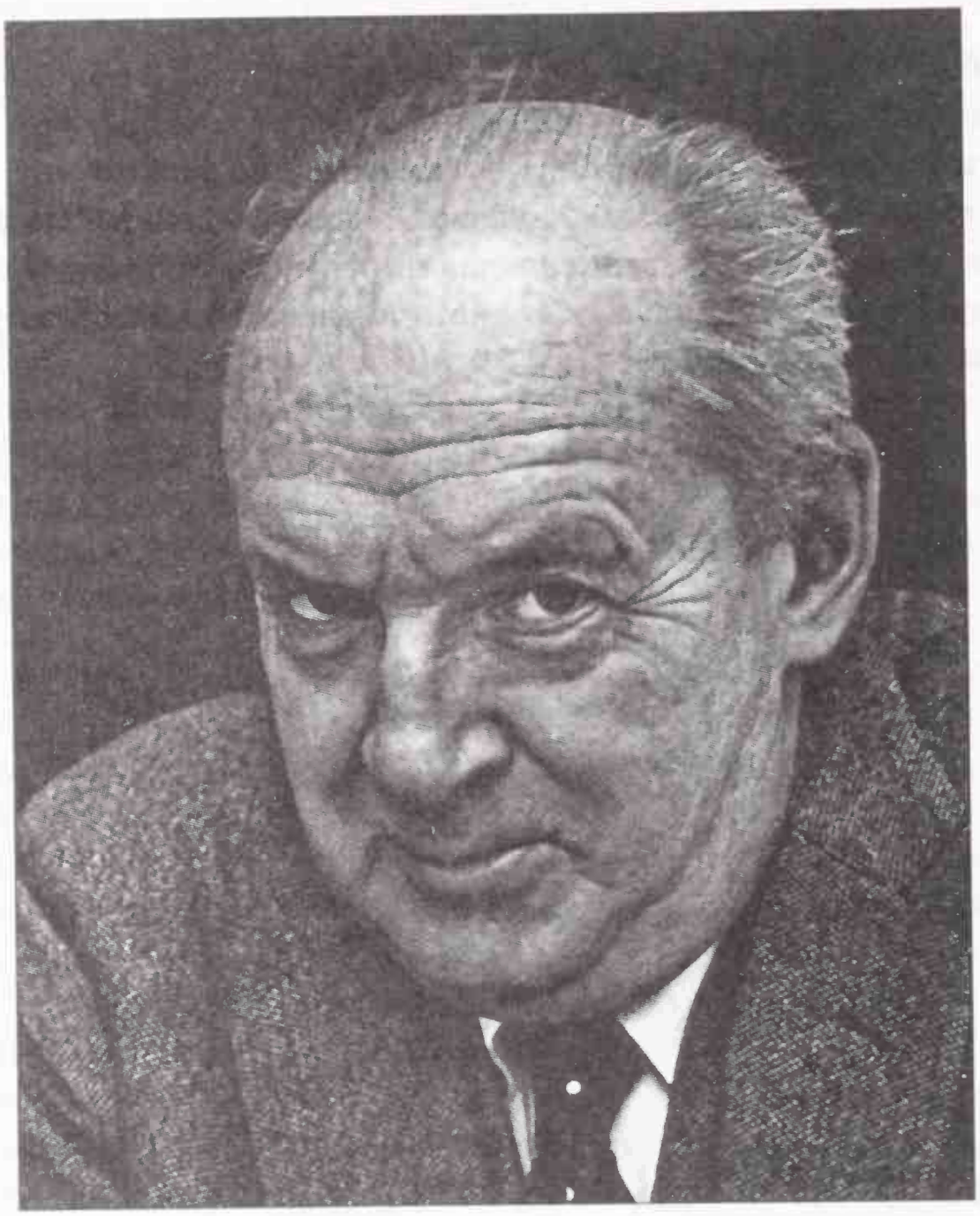
Вы всегда были любителем Шерлока Холмса. Как это вы утратили вкус к детективному жанру. Почему?

За крайне небольшими исключениями, детективная литература представляет собой некий коллаж более или менее оригинальных загадок и шаблонной литературщины.

Почему вы так не любите диалог в художественном творчестве?

Диалог может быть превосходен, если стилизован драматически или комически или же художественно слит с описательной прозой; иными словами, если является свойством стиля или композиции данного произведения. Если же нет, тогда он не более чем механически воспроизведенный текст, бесформенная речь, заполняющая страницу за страницей, над которой глаз скользит, точно летающая тарелка над засушливой пустыней.

Перевод Оксаны Кириченко



Интервью IV.1969

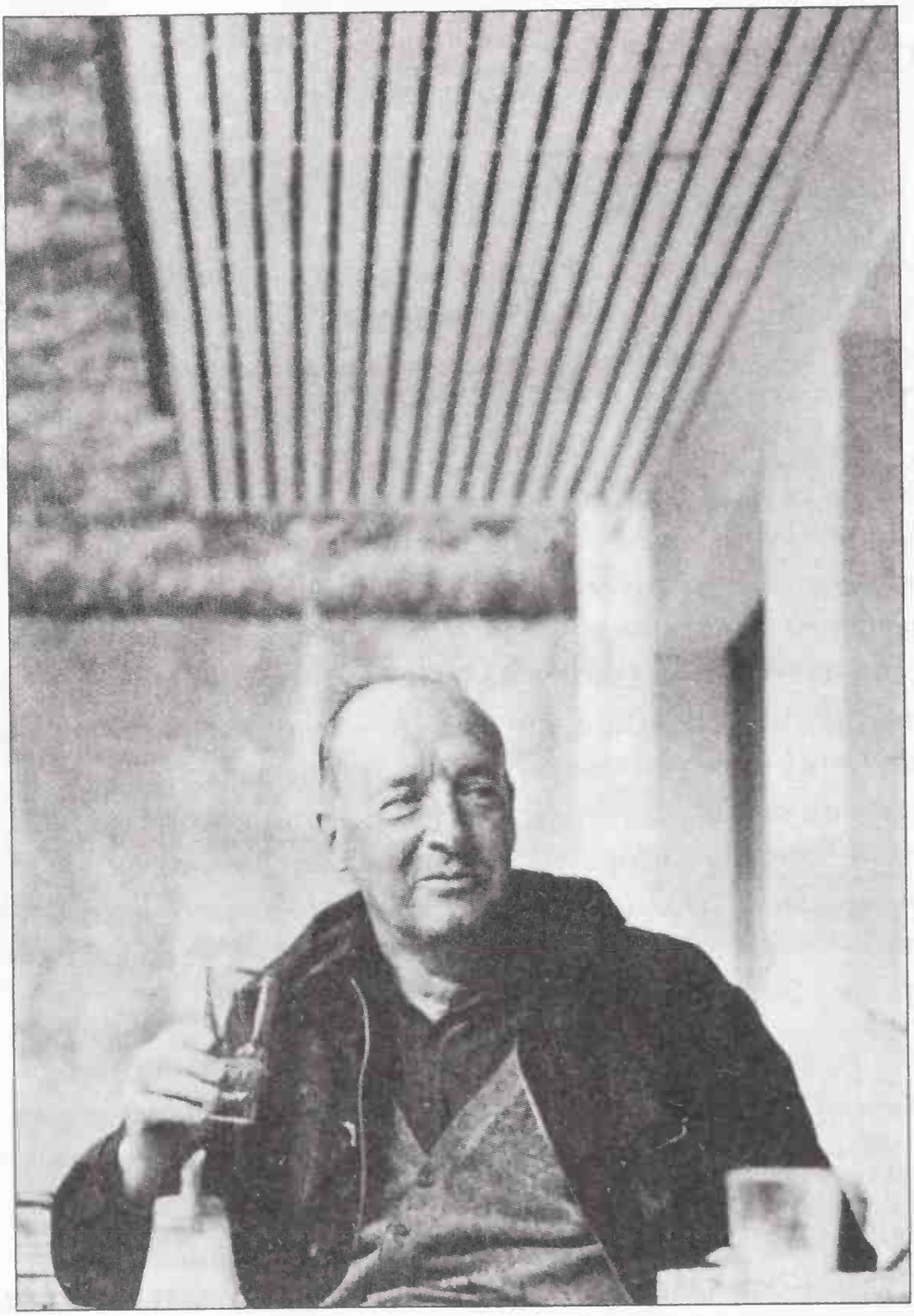
Олдену Уитмену

Вы называете себя «американским писателем, родившимся в России и получившим образование в Англии». Как же вы стали благодаря всему этому американским писателем?

Понятие «американский писатель» в моем случае означает, что я — писатель, в течение четверти века имеющий американское гражданство. Более того, это означает, что все мои теперешние книги впервые публикуются в Америке. Это также означает, что Америка — единственная страна, где я психологически и эмоционально чувствую себя дома. Хорошо ли, плохо ли, но я не принадлежу к числу тех доктринеров, которые, без устали критикуя Америку, оказываются по уши втянутыми в среду врожденных негодяев и завистливых чужестранцев-наблюдателей. Мое восхищение этой страной, ставшей для меня второй родиной, безусловно, устоит перед теми мелкими изъянами, которые — сущая чепуха по сравнению с бездной зла, в которой погрязла Россия, не говоря уж о других, более экзотических странах.

В стихотворении «В раю...» вы пишете, вероятно, о себе, как о «натуралисте провинциальном, в раю потерянном чудаке». Это признание связывает ваше увлечение бабочками с другими сторонами вашей жизни, с творчеством, к примеру. Вы ощущаете себя «чудаком, потерянном в раю»?

Чудак — это человек, чьи ум и чувства возбуждаются от вещей, которых обычный человек даже не замечает. И, per contra, обычный чудак — а нас, чудаков самых разных мастей и масштабов, очень много — приходит в уныние от попавше-



гося ему на пути туриста, который кичится своими деловыми связями. В подобных случаях я часто теряюсь, но другие тоже теряются в моем присутствии. И еще я знаю, как всякий чудак, что нудный болван, просвещающий меня насчет роста ставок по закладным, может вдруг оказаться крупнейшим знатоком ногохвосток или перекати-поле.

В ваших стихотворениях и рассказах часто встречаются мечты о побеге и полете. Это — отражение вашего личного опыта долгих скитаний?

Да, в какой-то мере. Самое удивительное, что в раннем детстве, задолго до чрезвычайно скучных странствий, в которые мы отправились, гонимые революцией и Гражданской войной, я страдал кошмарами — мне снились странствия, побеги, заброшенные железнодорожные станции.

Что вам понравилось (и не понравилось) в Гарварде? И что заставило вас бросить Кембридж?

Мое пребывание в Гарварде длилось семь блаженных лет (1941—1948), я занимался энтомологией в прекрасном, незабываемом Музее сравнительной зоологии, прочитал курс (весной 1952-го) лекций по европейскому роману аудитории, состоящей из шестисот студентов в Мемориал-холле. Кроме того, я читал лекции в Уэлсли около шести лет, а с 1948 года преподавал на факультете в Корнеллском университете, где в конце концов получил должность профессора русской литературы и стал автором американской «Лолиты», после чего (1959) я решил полностью посвятить себя творчеству. Мне было очень хорошо в Корнелле.

В США вы больше известны как автор «Лолиты», чем какого-то другого романа или стихотворения. Если бы вам представилась возможность выбирать, благодаря какой книге, или стихотворению, или рассказу вы хотели бы прославиться?

У меня иммунитет к судорогам славы; однако полагаю, что «грамотеи», которые в словарях, пользующихся большим

спросом, пишут, что «нимфетка» — это «совсем юная, но сексуальная девушка», не утруждая себя никаким комментарием или отсылкой, очень вредят читателям, их следовало бы вразумить.

Культ секса в литературе достиг своего апогея? Теперь это увлечение пойдет по убывающей?

Я абсолютно равнодушен к социальным аспектам той или иной групповой деятельности. В исторической ретроспективе рекорд порнографии, установленный древними, до сих пор не побит. В художественном плане, чем грязнее и скабрезнее пытаются быть графоманы, тем более условной и примитивной получается их продукция — к примеру, такие романы, как миллеровский «Член» и «Спазм Портного».

Как вы относитесь к современным проявлениям насилия?

Я испытываю отвращение к грубой силе скотов всех мастей — белых и черных. Коричневых и красных. Ненавижу красных подлецов и розовых глупцов.

Размышляя о своей жизни, какие моменты в ней вы считаете подлинно важными?

Практически каждый момент. Письмо, которое пришло вчера от читателя из России, бабочка, не описанная еще ни одним энтомологом, которую я поймал в прошлом году, момент, когда я научился ездить на велосипеде в 1909 году.

Какое место вы отводите себе среди писателей (ныне здравствующих) и писателей недавнего прошлого?

Я часто думаю, что должен существовать специальный типографский знак, обозначающий улыбку, — нечто вроде выгнутой линии, лежащей навзничь скобки; именно этот значок я поставил бы вместо ответа на ваш вопрос.

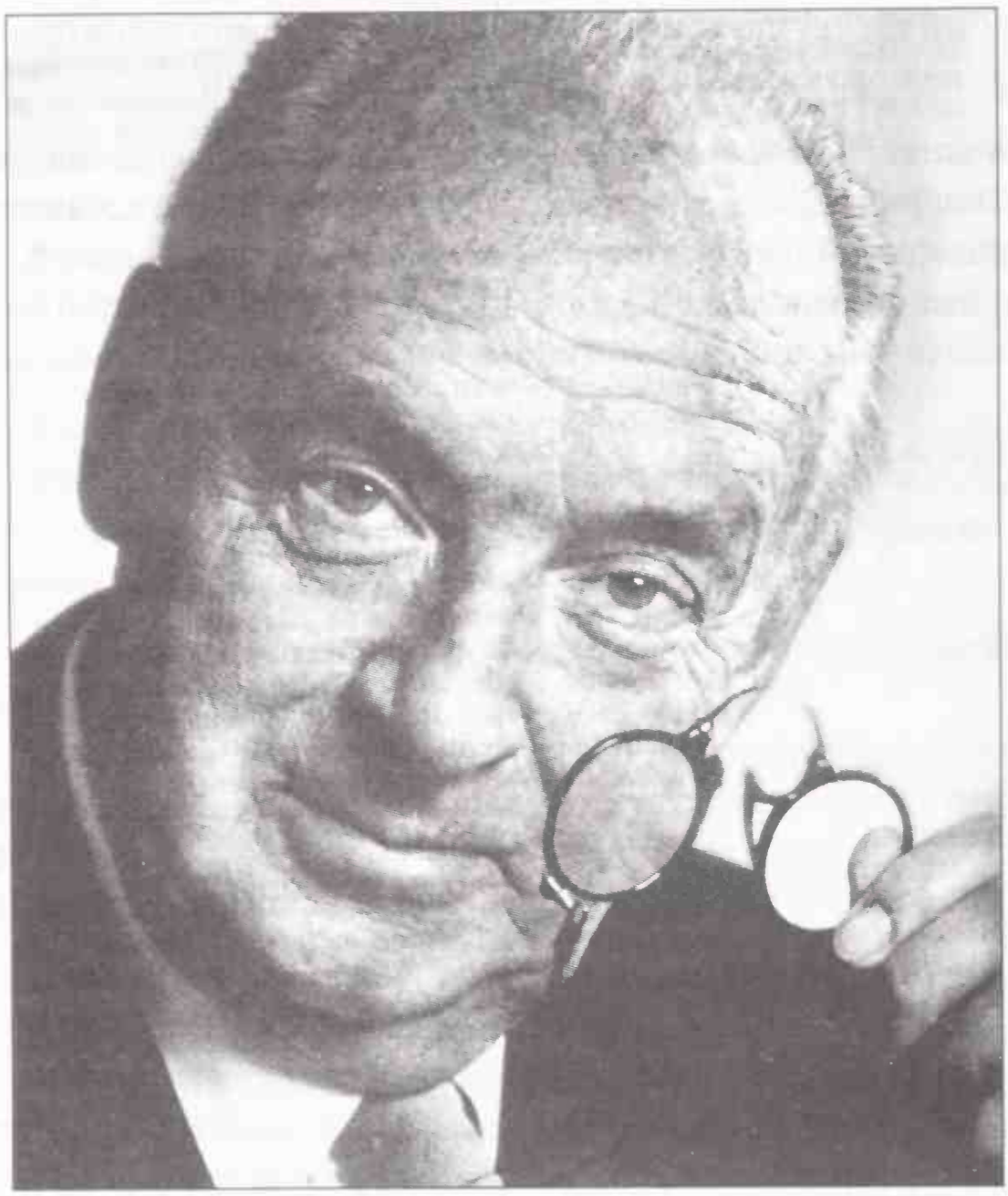
Если бы вы писали некролог самому себе, о каком вашем вкладе в литературу, в атмосферу (искусства и эстетики) последних пятидесяти лет вы написали бы?

У меня получается так — вечерняя заря последней книги (например, «Ады», которую я закончил прошлым Рождеством) тотчас же сливается с подернутой дымкой утренней зарей моей новой работы. Моя следующая книга, сияющая дивными оттенками и тонами, кажется мне в это мгновение самой лучшей из всего, что я писал раньше. Я хочу подчеркнуть особый трепет предвкушения, который по самой своей природе не может быть истолкован некрологически.

Какие книги, прочитанные вами недавно, понравились вам?

Теперь я редко испытываю трепет в позвоночнике, единственно достойную реакцию на подлинную поэзию — какой, к примеру, является «Жалоба» Ричарда Уилбера, поэма о великолепной герцогине («Феникс-букшоп», 1968).

Перевод А.Г.Николаевской



VI.1969

Интервью *Филипу Оуксу*

Считаете ли вы, как маститый энтомолог и романист, что два ваших главных увлечения обусловливают, ограничивают или делают более утонченным ваш взгляд на мир?

Какой мир? Чей мир? Если мы имеем в виду обычный мир обычного читателя газет в Ливерпуле, Ливорно или Вильно, тогда мы можем делать лишь банальные обобщения. С другой стороны, если художник изобретает собственный мир, как, мне кажется, и происходит в моем случае, то как можно говорить о влиянии созданного им на его миропонимание? Как только мы начинаем подыскивать определения к таким словам, как «писатель», «мир», «роман» и так далее, мы соскальзываем в пропасть солипсизма, где общие идеи постепенно исчезают. Что же касается бабочек, то мои таксономические статьи по энтомологии были опубликованы в основном в сороковых годах и могут заинтересовать только нескольких специалистов по некоторым группам американских бабочек. Сама по себе страсть к коконам и куколкам не слишком необычная болезнь, но находится она за пределами мира романиста, и я могу это доказать. Когда бы я ни упоминал бабочек в своих романах и как бы потом старательно ни перерабатывал эти места, все остается бледным и фальшивым и не выражает по-настоящему то, что я хотел бы выразить, — поскольку выразить это можно, лишь употребляя специальные научные термины, как я это делаю в энтомологических статьях. Бабочка живет вечно, проколотая булавкой с биркой и описанная каким-нибудь ученым

в научном журнале, но умирает отвратительной смертью в парах художественных излияний. Хотя, чтобы не оставлять ваш вопрос совсем без ответа, я должен признать, что в одном случае энтомологический спутник сталкивается с моей литературной планетой. Это происходит при упоминании некоторых названий мест. Так, если я слышу или читаю слова «Альп Грам, Энгадин», то обычный наблюдатель внутри меня заставляет представить себе номер с живописным видом в маленьком отеле, примостившемся на двухкилометровой высоте, и косарей, работающих вдоль спускающейся к игрушечной железной дороге тропинки; но более и прежде всего я вижу желтокольцовую бабочку, устроившуюся со сложенными крылышками на цветке, который сейчас обезглавят эти проклятые косы.

Какая из недавних газетных новостей показалась вам самой забавной?

Сообщение о том, как мистер Э. Паунд, этот почтенный мошенник, совершил «сентиментальный визит» в свою альма-матер в Клинтоне, штат Нью-Йорк, и выпускники на заключительном акте, в основном, по-видимому, глупцы и сумасшедшие, устроили ему овацию стоя.

Видели ли вы фильм, снятый по вашей книге «Смех во тьме»?

Да, видел. Никол Уильямсон, конечно, замечательный актер, и некоторые кадры очень хороши. Сцена с девушкой на водных лыжах, старающейся сдержать смех, особенно удалась. Но меня ужаснула банальность сексуальных сцен. Я хотел бы сказать об этом несколько слов. Всякие клише и условности множатся с поразительной быстротой. Они появляются с удивительной легкостью как в примитивных развлечениях где-нибудь джунглях, так и в обязательных сценах нашего цивилизованного театра. В давние времена греческие маски, должно быть, вызывали скрежет зубовный не у одного грека. В современных фильмах, включая

и «Смех во тьме», порнографические потасовки *уже* стали такими же клише, хотя изобретению не более полудюжины лет. Я бы пожалел, что Тони Ричардсон пошел по этому избитому пути, если бы это не дало мне возможность сформулировать следующую мысль: актерское мастерство за последние века приобрело невероятно утонченную способность изображать то, скажем, как человек ест, или восхитительно пьянеет, или ищет очки, или делает предложение. Совсем по-другому обстоит дело с изображением полового акта, которое вообще не имеет никакой традиции. И шведы, и мы должны начинать с нуля, и все, что я до сих пор видел на экране: прыщавое мужское плечо, фальшивые стоны блаженства, четыре или пять переплетенных ног, — все это примитивно, банально, условно и потому отвратительно. Недостаток искусства и стиля в этих жалких соитиях становится особенно заметен из-за их несоответствия необычайно высокому уровню игры в передаче почти всех естественных движений человека на нашей сцене и на экране. Это привлекательная тема для дальнейших размышлений, и режиссерам стоит обратить на нее внимание.

В ваших романах вы обнаруживаете исключительное чувство истории и эпохи, хотя отношения, в которые вовлечены ваши герои, отражают вечные вопросы. Не кажется ли вам, что любое данное время рождает особые проблемы, которые могут заинтересовать вас как писателя?

Нам нужно определить, не так ли, что именно мы имеем в виду, когда говорим «история». Если «история» значит «отчет, написанный о событиях» (и это, пожалуй, все, на что может претендовать Клио), то поинтересуемся, *кто* непосредственно — какие писцы, какие секретари — его составили, насколько они подходили для этой работы. Я склонен думать, что значительная часть «истории» (социальной истории человека — не наивных легенд, поведанных камнями) была смоделирована заурядными писателями и прист-

растными наблюдателями. Мы знаем, что полицейские государства (например, Советы) фактически изъяли из старых книг и уничтожили те события прошлого, которые не соответствовали исповедуемой ими лжи. Даже самый талантливый и добросовестный историк может ошибиться. Другими словами, я не верю, что история существует отдельно от историка. Если бы я попытался выбрать хранителя архивов, думаю, самое надежное было бы (во всяком случае, для моего личного спокойствия) остановиться на самом себе. Но ничто из написанного или выдуманного мной не может создать никаких особых «проблем» в том смысле, который вы сюда вкладываете.

Где-то вы говорили, что с художественной точки зрения предпочитаете «Лолиту» другим вашим книгам. Может быть, ваш новый роман «Ада» занял место «Лолиты» в вашем сердце?

Вообще-то нет. Правда, «Ада» принесла мне больше хлопот, чем остальные романы, и, возможно, это яркая захлестывающая волна тревоги подобна пене любви. Между прочим, если говорить о моей первой нимфетке, позвольте мне здесь исправить любопытную ошибку, допущенную анонимным болваном в лондонском еженедельнике месяца два назад. «Лолита» должна произноситься не на русский и не на английский манер (как он полагает), но с трелью латинского «л» и с изящным зубным «т».

Чувствуете ли вы себя в изоляции как писатель?

Большинство писателей, с которыми я встречался, — это русские эмигранты в двадцатых — тридцатых годах. С американскими писателями у меня, в сущности, нет никаких контактов. В Англии я однажды обедал с Грэмом Грином. Ужинал с Джойсом и пил чай с Роб-Грийе. Изоляция означает свободу и открытия. На необитаемом острове может



быть интереснее, чем в городе, но мое одиночество вообще-то не имеет особого значения. Это следствие стечения обстоятельств — старых кораблекрушений, капризных приливов, — никак не связанное с темпераментом. Как частное лицо я добродушный, дружелюбный, веселый, откровенный, открытый человек, нетерпимый к фальшивому искусству. Я не возражаю, если мои сочинения критикуют или игнорируют, и потому мне кажется смешным, что люди, никак не связанные с литературой, должны расстраиваться из-за того, что я нахожу Д.Г. Лоуренса отвратительным или считаю Г.Дж. Уэллса гораздо более великим художником, чем Конрада.

Что вы думаете о так называемой «студенческой революции»?

Хулиганы никогда не бывают революционными, они всегда реакционны. Именно среди молодежи можно найти самых больших конформистов и филистеров, например, хиппи с их групповыми бородами и групповыми протестами. Демонстрантов в американских университетах так же мало заботит образование, как английских футбольных болельщиков, громящих станции метро, заботит футбол. Все они принадлежат к семейству тупых хулиганов с вкраплениями умных жуликов.

Какова ваша система работы?

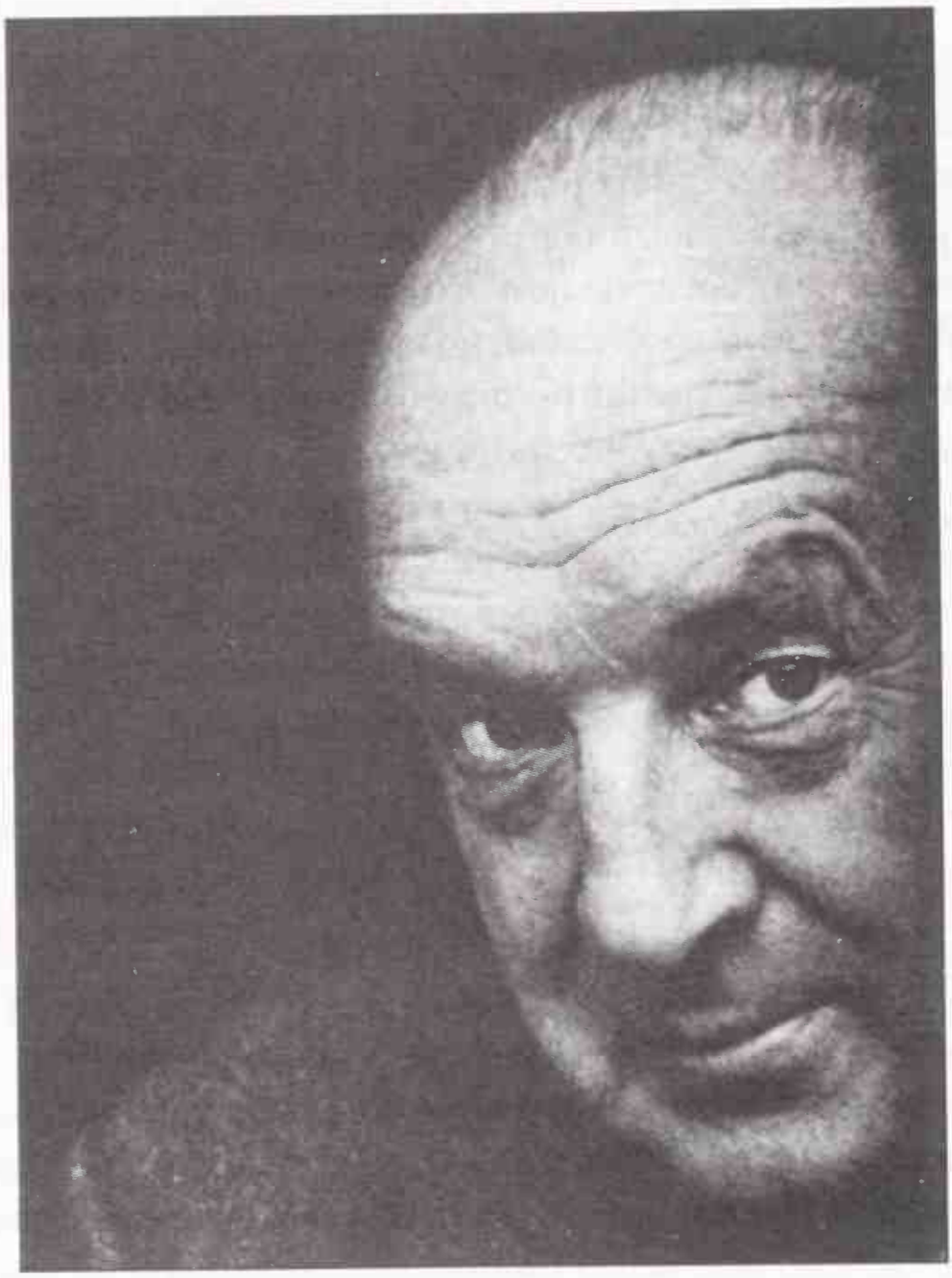
Она довольно банальна. Тридцать лет назад я обычно писал в постели, обмакивая ручку в стоящую рядом чернильницу, или еще сочинял в уме в любое время дня и ночи. Я засыпал, когда просыпались ласточки. Сегодня я пишу свои вещи на карточках карандашом за конторкой и работаю до полудня; но и теперь я имею склонность сочинять в уме во время длительных прогулок за городом в пасмурные дни, когда не вмешиваются бабочки. Вот песенка разочарованного энтомолога:

Карабканье на темя
Скалы в разгар сиесты —
Неправильное время,
Но правильное место.

Ведете ли вы дневник или обращаетесь к документальным свидетельствам, желая вспомнить что-нибудь?

Я страстный мемуарист с отвратительной памятью: рассеянный хранитель воспоминаний сонливого короля. С абсолютной ясностью я воскрешаю пейзажи, жесты, интонации, миллионы чувственных деталей, но имена и числа погружаются в забвение с абсурдной безоглядностью маленьких слепцов, цепочкой бредущих по пирсу.

Перевод Дениса Федосова



Интервью VI.1969

Алин Толми

Магия, ловкость рук и другие трюки играют заметную роль в ваших произведениях. Вы прибегаете к ним забавы ради или же ради иной цели?

В обмане практикуется куда более очаровательным способом В.Н. иного рода — Видимая Натура. Как установлено научным путем, мимикрия животных — защитные приспособления и формы — преследуют полезную цель, тем не менее, их изящество и утонченность свидетельствуют о том, что их функции много шире, чем грубая цель примитивного выживания. В искусстве стиль художника в основе своей так же призрачен и органичен, как fata morgana. Ловкость рук, о которой вы упоминали, вряд ли исполняет бóльшую функцию, чем ловкость крыла насекомого. Мудрец может сказать, что эта ловкость рук спасает меня от недоумков. Благодарный зритель с радостью рукоплещет изяществу, с которым актер в маске сливается с местом действия.

В вашей автобиографии «Память, говори» вы описываете серию совпадающих во времени незначительных эпизодов, происходящих в мире, «образующих мгновенный, просвечивающий организм событий», в котором поэт (сидящий в садовом кресле в Итаке, штат Нью-Йорк) — центр, ядро. Как это согласуется с вашим основополагающим убеждением, что воображение — двигательная система интеллекта?

Одновременность этих случайных событий и тот факт, что они в действительности происходили так, как их описывает герой-повествователь, непременно перевели бы их в «реаль-

ность», будь у него под рукой инструмент, с помощью которого он воспроизвел бы эти события оптически на одном экране; но центральная фигура в абзаце, который вы цитируете, не располагает никаким видео, прикрепленным к ручке его садового кресла, и потому он должен полагаться только на силу собственного чистого воображения. Кстати, я все больше и больше склоняюсь к тому, чтобы рассматривать объективное наличие всех событий как форму воспаленного воображения и беру понятие «реальности» в кавычки. Что бы ни воспринимал наш мозг, он делает это с помощью творческого воображения, этой капли воды на стеклянном скате стакана, которая придает четкость и рельеф наблюдаемому организму.

1969 год знаменателен тем, что это пятидесятилетний юбилей вашей первой публикации. Что общего у этой первой книги и последней — «Ады»? Что изменилось в ваших замыслах, технике, а что сохранилось?

Моя первая публикация — сборник любовной лирики, он появился не пятьдесят, а пятьдесят три года назад. Несколько экземпляров его все еще хранятся где-то у меня на родине. Чистейшая версификация, полное отсутствие оригинальности. Спустя годы, в 1926 году, был опубликован за границей мой первый роман, написанный по-русски, в котором описывается эта моя юношеская влюбленность с более приемлемым блеском, что, без сомнения, явилось результатом ностальгии, воображения и стремления к отстраненности. И вот, наконец, достигнув зрелости, а вместе с ней — определенной степени точности в своем английском, я посвятил главу в «Память, говори» той же теме, на этот раз сохраняя преданность реальному прошлому. Что же до вспышек этой темы в моих романах, лишь я один могу судить, в какой степени детали, которые выглядят, как частицы моего реального «я», в том или ином романе, столь же подлинны, сколь подлинно ребро Адама в самой известной из сцен в саду. Самая лучшая часть биографии писателя — не

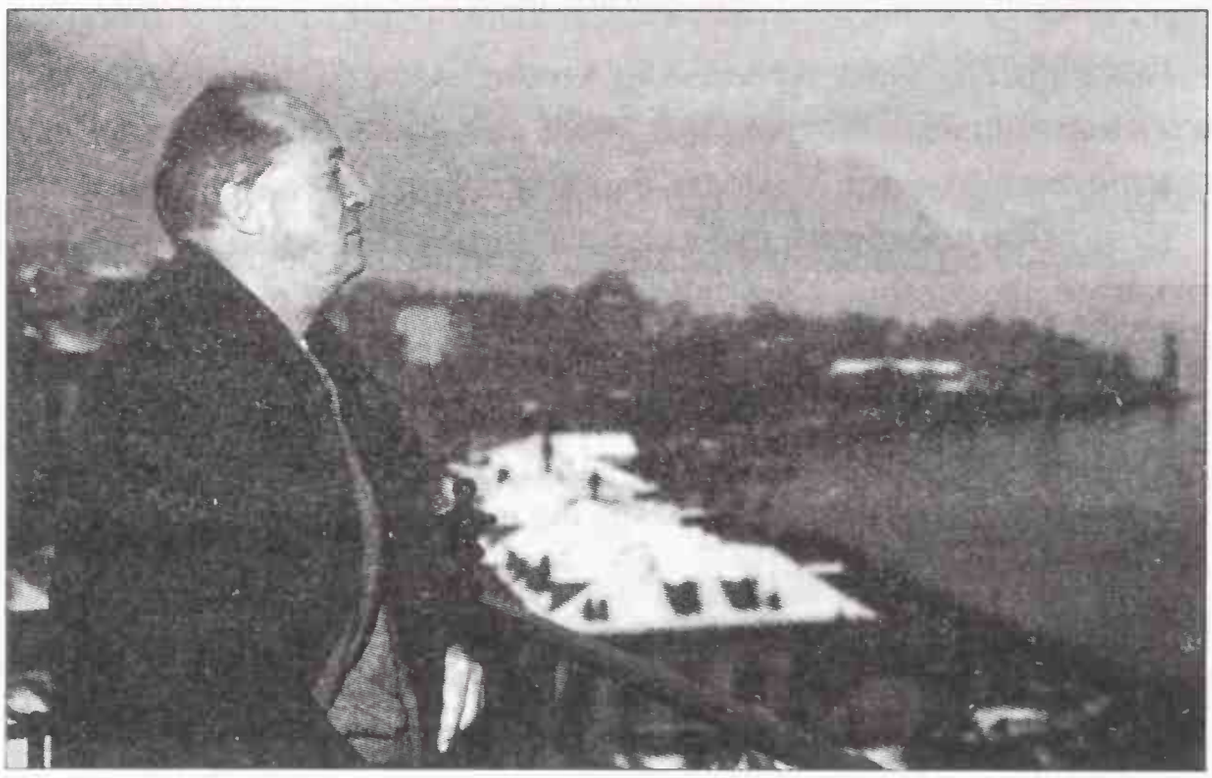
пересказ его похождений, а история его стиля. Только в этом плане можно нащупать связь, если она есть, между моей первой героиней и моей последней — Адой. В то время как два фамильных парка могут быть схожи в общих чертах, подлинное искусство имеет дело не с родом, даже не с видами, а с отклонением от нормы, проявившимся в особи данного вида. Изюминки факта в кексе художественной литературы проходят многие стадии: от изначального продукта — винограда — до изюминки. Я привел тут достаточно афоризмов, чтобы сложилось впечатление, что я ответил на ваш вопрос об «Аде».

Говорят, вы однажды заявили, что живете больше в будущем, чем в настоящем или прошлом, — несмотря на то, что память властвует над вами. Не могли бы вы сказать, почему это так?

Не помню дословно, что я сказал. Вероятно, я имел в виду, что в профессиональном плане я смотрю вперед, а не назад, так как пытаюсь увидеть эволюцию своей работы, пытаюсь представить беловик в кристалле моей чернильницы, пытаюсь прочитать гранки задолго до того, как они готовы, тем самым проектируя в воображаемый отрезок времени создание книги, каждая строчка которой принадлежит настоящему, которое, в свою очередь, не что иное, как вечно поднимающийся горизонт прошлого. Однако, используя другую, более эмоциональную метафору, вынужден согласиться: инструменты моего ремесла — впечатления, воспоминания, опыт, — эти острые блестящие предметы, я держу постоянно подле себя, на мне, внутри меня, точно так же, как натыканы инструменты в карманы и петли потрясающе устроенной спецовки механика.

Вас часто сравнивают, руководствуясь внешними признаками, с писателями-изгоями, такими, как Беккет и Борхес. Вы чувствуете какую-нибудь близость с ними или с кем-либо еще из ваших современников?

Ох уж эти комментаторы: ленивые умы, но какие борзописцы! Лучше бы они сопрягали Беккета с Метерлинком, а Борхе-



са с Анатолем Франсом. Это было бы куда полезнее, чем судачить о незнакомце.

Вы были свидетелем удивительных перемен, но соблюдали «эстетическую дистанцию». Вы считаете это особенностью вашего темперамента или качеством, которое вам приходится культивировать в себе?

Моя отчужденность — иллюзия, возникшая из-за того, что я никогда не принадлежал ни к какой литературной, политической или социальной группе. Я одинокий агнец. Позвольте, однако, заметить, что я держу «эстетическую дистанцию» на свой, особый манер — я вынес окончательный приговор русскому и немецкому тоталитаризму в моих романах «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных».

Гоголь обрел в вашем лице самого конгениального биографа. Кого бы вы выбрали своим биографом, независимо от времени, и чем бы вы руководствовались в своем выборе?

Эта конгениальность — другая иллюзия. Я ненавижу морализаторский пафос Гоголя, меня приводит в уныние и недоумение его абсолютная беспомощность в изображении девушек, мне отвратителен его религиозный фанатизм. Способность к словотворчеству не может служить настоящей связью между авторами, это всего лишь гирлянды и мишура. Его возмутили бы мои романы, он заклеймил бы бесхитростный, весьма поверхностный очерк его жизни, который я написал 25 лет назад. Гораздо успешнее, потому что основана на более глубоком изучении, написана биография Чернышевского (в романе «Дар»), чьи работы мне представляются смехотворными, но чья судьба задела меня за живое гораздо сильнее, чем судьба Гоголя. Как бы воспринял Чернышевский мой труд — это уже другой вопрос, но по крайней мере жесткая правда документов подтверждает мою правоту. Верность фактам, это, и только это, я попросил бы соблюдать моего биографа — попросил бы его не увлекаться

соблазнительными, но нелепыми выводами, поиском символов, марксистской болтовней, фрейдистской чушью.

Карты и чертежи, то, как вы, с точки зрения ученого-энтомолога, доказали, что Грегор Замза был навозным жуком, а не тараканом, — нынче всем известные артефакты вашей преподавательской деятельности в Корнелле. Какие еще новые противоядия предложили бы вы современной литературной критике?

В годы моей преподавательской деятельности я давал своим студентам точные сведения о деталях, о таких сочетаниях деталей, которые способны озарить произведение, высечь искру, ибо без нее оно мертво. В этом плане общие идеи не имеют никакого значения. Любой осел способен понять отношение Толстого к адюльтеру, но чтобы наслаждаться его искусством, настоящий читатель должен представить себе, к примеру, каким был вагон ночного поезда «Москва — Петербург» сто лет назад. И тут лучше всего помогают чертежи. Вместо того чтобы увековечивать претенциозную чушь, которую педагоги несут, тщась истолковать названия глав — как гомеровские, хроматические и относящиеся к внутреннему содержанию этих глав, — лучше бы они запаслись картами Дублина, где отчетливо прослеживались бы точки пересечения маршрутов Блума и Стивена. Если не представлять себе заросли лиственницы в романе «Мэнсфилд-парк», он потеряет свое стереографическое очарование, а если студент не представит себе фасад дома доктора Джекила, он не получит подлинного удовольствия от рассказа Стивенсона.

Сейчас много разглагольствуют о смерти языка и устаревании книги. Что вы думаете о будущем литературы?

Я меньше всего озабочен завтрашним днем книги. Единственное, что я приветствовал бы, так это чтобы в будущих изданиях моих произведений, особенно это касается книг в мягких обложках, исправили бы кое-какие опечатки.

Правильно ли поступает писатель, давая интервью?

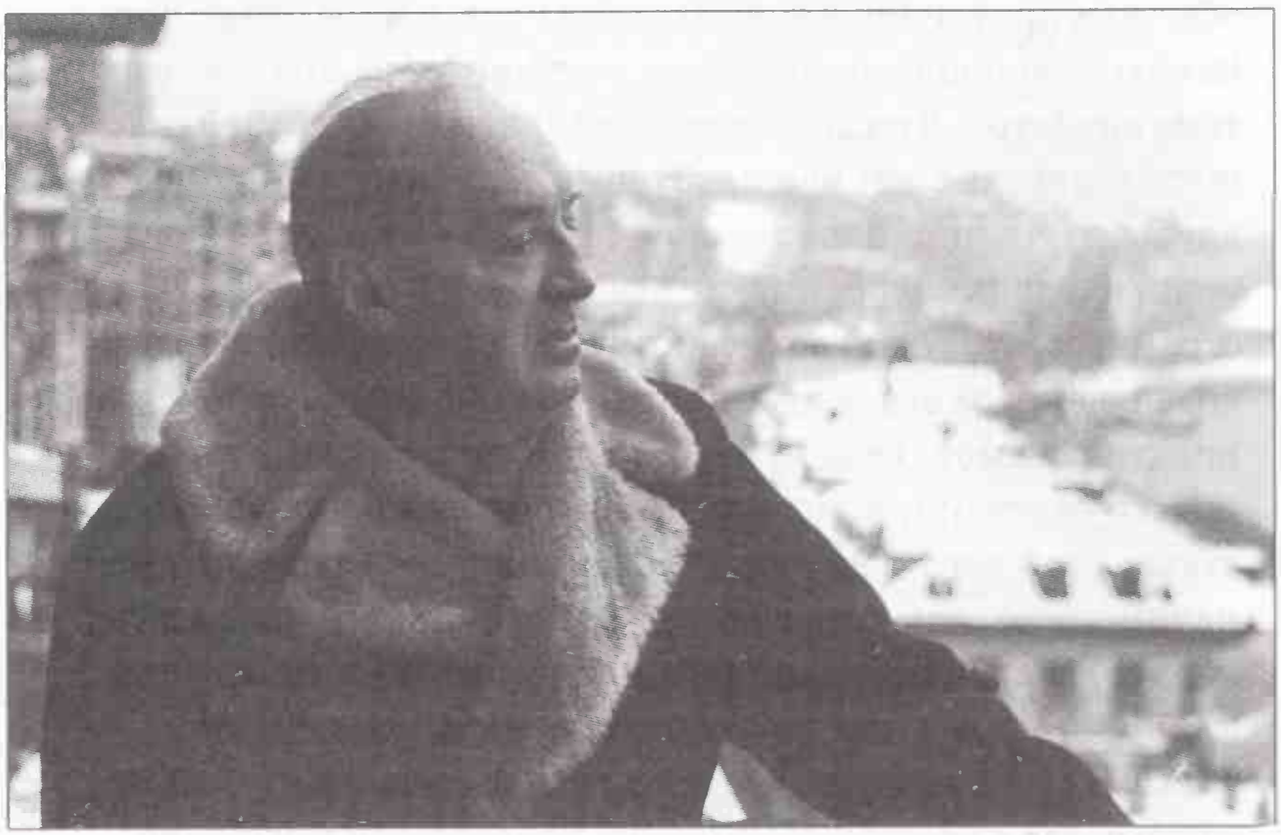
Почему нет? Конечно, в строгом смысле слова поэт или романист — не публичная фигура, не экзотический князек, не международный любимец, не человек, которого кто-то называет Джим, чем очень гордится. Я вполне понимаю людей, стремящихся изучать мои книги, но мне неприятны те, кто норовит изучать меня. Как человек, я не представляю собой ничего такого, чем можно было бы восхищаться. У меня обычные привычки, я неприхотлив в еде, я ни за что не променяю мою любимую яичницу с ветчиной на меню, в котором тьма опечаток. Я раздражаю своих ближайших друзей склонностью перечислять вещи, которые ненавижу, — ночные клубы, яхты, цирки, порношоу, сальный взгляд голых самцов, заросших волосами, как Че Гевара. Может показаться странным, что такой архискромный и непритязательный человек, как я, не возражает против широко распространенной практики саморекламы. Безусловно, некоторые интервью просто ужасны: тривиальный обмен фразами мудреца и простака, а то и того хуже — когда, как водится у французов, они начинают со слов: *Jean Dupont, qui êtes-vous?** (В самом деле, кто это?) или бросаются такими мерзкими вульгаризмами, как *insolite*** и *écriture****.(Внимание французских еженедельников!) Я не верю, что продажа моих книг идет бойчее от того, что я рассказываю о себе. Что мне действительно нравится в самых удачных публичных выступлениях, так это возможность, которую предоставляют мне: воссоздать в присутствии моей аудитории подобие того, что, я надеюсь, и есть внушающая доверие и не совсем отвратная личность.

Перевод А.Г. Николаевской

* *Кто же вы, Жан Дюпон? (фр.)*

** *Странный, необычный (фр.).*

*** *Творческий почерк, стиль, манера (фр.).*



IX.1969

Интервью *Джеймсу Моссмену*

Вы сказали однажды, что исследуете узилище времени и пока что не нашли выхода оттуда. Вы продолжаете свой поиск, но это — экскурсия одинокого человека, по возвращении из которой оказываешься среди других одиноких людей?

Я чудовищно косноязычен. Надеюсь, мои слушатели не станут возражать, если я буду использовать свои записи. Исследование мною тюрьмы времени, описанное в первой главе «Память, говори», — всего лишь стилистический прием, помогающий ввести тему моего повествования.

Память часто восстанавливает жизнь, «разбитую» на разные эпизоды, которые вспоминаются более или менее достоверно. Вы можете назвать темы, которые ведут вас от одного эпизода к другому?

Любой может отобрать подходящие обрывки родственных между собой тем в потоке прошлого. Мне же всякий раз приходилось «обставлять» свои комнаты, наполнять их мелочами и голосами людей.

Тот факт, что все мы — у времени в плену, не служит ли самой надежной связью для нас?

Давайте не будем обобщать. То, что мы все у времени в плену, по-разному ощущается разными людьми, а кто-то это вообще не ощущает. Обобщения чреваты ловушками. Я знаю стариков, для которых «время» всего лишь часы.

Что отличает нас от животных?

То, что мы понимаем, что разумеем что-то о бытии. Другими словами, если я осознаю не только то, что я есмь, но еще осознаю, что осознаю это, значит, я отношусь к роду человеческому. Все прочее лишь вытекает из этого — блеск мысли, поэзия, мироощущение. В этом плане разрыв между обезьяной и человеком неизмеримо больше, чем между амебой и обезьяной. Разница между памятью обезьяны и памятью человека — все равно что разница между знаком & и Библиотекой Британского музея.

Вспоминая, как пробуждалось в вас сознание, когда вы были ребенком, полагаете ли вы, что мы учимся у взрослых языку, строю речи, соответствующим идеям, подобно компьютерам, в которые закладывают программы, или же мы учимся проявлять уникальную, присущую только данной личности свою собственную способность — назовем ее воображением?

Самый большой глупец в мире — абсолютный гений, которого сравнивают с самым совершенным компьютером. То, как мы учимся представлять себе и выражать нечто, — загадка, в которой посылку невозможно выразить словами, а разгадку невозможно даже вообразить.

Вы пристально изучаете свое прошлое; вы подбираете для этого художественные приемы, которые подошли бы вам?

Да, если я не переделываю их ретроспективно, самим фактом обращения к ним. В игре метафор существует огромное число вариантов, взаимных уступок.

Когда вы вспоминаете о каком-то отрезке времени, о его формах, звуках, цвете и его обитателях, эта законченная картина помогает вам победить время, или предлагает новые ключи к его тайнам, или она просто доставляет вам удовольствие?

Разрешите мне процитировать пассаж из «Ады». «В физиологическом смысле ощущение Времени есть чувство непрерывного становления... С другой стороны, в фило-

софском смысле Время — это всего лишь память в процессе формирования. В жизни каждого человека, от колыбели до смертного одра, идет непрерывное и постепенное оформление и укрепление этого станового хребта сознания, то есть Времени сильных начал»*. Это говорит Ван, Ван Вин, очаровательный негодяй, герой моей книги. Я пока не решил — согласен я или нет с его взглядами на ткань времени. Думаю, что нет.

Раздражает ли вас неизбежное искажение деталей?

Вовсе нет. Искажение образа, который мы вспоминаем, не только усиливает его красоту благодаря дополнительному преломлению, но служит толчком к поиску связей с другими эпизодами прошлого, теми, что были раньше или позже.

Вы говорили, что человек в вас порой восстает против писателя. Можете объяснить, почему? (Заметьте, мне кажется, что вам жаль наделять приметами вашего прошлого своих героев.)

Человек казнит себя за то, что оставил свое любимое животное соседу, но при этом никогда не возвращается за ним.

Тот факт, что вы делитесь со своими героями воспоминаниями о своем прошлом, облегчает вам бремя прошлого или нет?

Приметы прошлого, выставленные на показ, имеют склонность блекнуть. Они похожи на бабочек с яркой окраской и мотыльков, которых невежественный коллекционер-любитель вешает в рамке на стене своей солнечной гостиной, и через несколько лет они выцветают, становясь жалкого серого цвета. Металлический голубой, в который окрашены чешуйки так называемых несущих крыльев, более устойчив, тем не менее бережливый коллекционер должен держать свои образцы в сухой темноте кабинета.

* *Ада. С. 522.*

Вы написали о себе, что вы выглядываете «из складки заброшенного, изолированного, почти необитаемого времени». Почему — необитаемого?

Ну, по той же самой причине, по которой необитаемый остров — более желанен, чем тот, где весь берег истоптан. К тому же «необитаемый» имеет здесь прямое значение, так как большинство моих знакомых покинули меня.

Аристократ в вас презирает писателя, или же только в англичанах-аристократах художник слова вызывает тошноту?

Пушкин, профессиональный поэт и русский дворянин, обычно шокировал beau monde своими заявлениями о том, что пишет ради собственного удовольствия, а публикуется ради денег. Я поступаю подобным же образом, но никогда никого не шокировал, кроме, быть может, своего бывшего издателя, который, бывало, парировал мои негодующие требования, говоря, что я слишком хороший писатель, чтобы нуждаться в непомерных авансах.

Способность вспоминать и воспевать эпизоды прошлого — ваш особый дар?

Нет, не думаю. Могу назвать многих писателей — английских, русских и французских, — которые были способны на это по меньшей мере не хуже меня. Забавно, я обратил внимание, что, когда говорил о трех языках, которыми владею, перечислил их именно в таком порядке, потому что это ритмически красиво звучит: дактиль, если опустить один слог: «*English, Russian and French*», или анапест: «*English, Russian and French*». Маленький урок просодии.

Были ли у вас когда-нибудь галлюцинации, слышали ли вы голоса, возникали ли перед вами образы, и если да, были ли они пророческими?

Перед тем как заснуть — если долго до этого читал или писал, — я часто наслаждаюсь (если это слово здесь уместно), тем же, что испытывают наркоманы: чередой ослепительно

ярких, плавно меняющихся картин. Всякий раз они бывают иными, но каждой ночью их появление неизменно: один раз это банальный калейдоскоп витражей в бесконечно меняющихся комбинациях и формах, другой раз — нечеловеческий или сверхчеловеческий лик, с огромным все увеличивающимся голубым оком, или же — а это самое яркое видение — мне является, как въяве, мой друг, который давно умер, и сливается с фигурой другого, запомнившегося мне человека, на фоне черного бархата внутренней стороны моего века. Что касается голосов, то я уже писал об этом в «Память, говори» — об отрывках телефонных разговоров, которые порой звучат у меня в том ухе, которым я лежу на подушке. Описание этого загадочного феномена можно найти в историях болезни, собранных психиатрами, но ни одного вразумительного объяснения я пока не прочитал. Фрейдисты, не вмешивайтесь, будьте любезны!

Ваши лучшие воспоминания — это райские дни с высокими зелеными деревьями, солнечными пятнами на освященном веками камне, мир гармонии, в котором люди собирались жить вечно. Вы манипулируете прошлым, чтобы разоблачить жизнь, ведь она совсем не такая гармоничная

Мое существование всегда было таким же гармоничным и полным жизненных сил, как период, к которому я обращаюсь в своих воспоминаниях, то есть с 1903 по 1940. Эмоции, которые я испытывал в дни своего детства в России, сменились новыми переживаниями, поиском новых бабочек на склонах других гор, безоблачной семейной жизнью и потрясающим наслаждением, которое мне доставляет процесс творчества.

Сочинение романа — удовольствие или тяжкий труд?

Удовольствие и страдание, пока сочиняю в голове свой роман, мучительное раздражение, пока сражаюсь с орудиями своего труда и со своим организмом: с карандашом, который

надо постоянно затачивать, с карточкой, которую надо переписывать, с мочевым пузырем, который надо освободить, со словом, которое я вечно неправильно пишу, и мне приходится постоянно заглядывать в словарь. Потом — тяжкий труд чтения машинописного текста, который печатает мне мой секретарь, исправление моих грубых ошибок и ее — мелких, перенос правки на другие экземпляры, путаница со страницами, попытка запомнить, что надо вычеркнуть, а что — вписать. Потом процесс этот повторяется, когда я читаю гранки. Потом я распаковываю ослепительно красивый пухлый пакет с сигнальным экземпляром, открываю его — и обнаруживаю какую-нибудь глупую погрешность, которую я допустил, которой я даровал жизнь. Через месяц или около того я привыкаю к последнему, окончательному варианту книги, к тому, что ее отлучили от меня, изгнали из моей головы. Теперь я отношусь к ней с забавной нежностью, не как отец к сыну, а как к юной жене сына.

Вы говорите, что вы равнодушны к отзывам критиков, но при этом страшно рассердились на Эдмунда Уилсона по поводу его комментариев в ваш адрес и выпалили по нему из крупнокалиберных орудий, если не сказать — из многоствольных ракетных установок. Значит, вас задело за живое.

Я никогда не наношу ответных ударов, если дело касается моих произведений. Стрелы враждебного критиканства, пусть даже и очень острые, не могут пробить щит «моей самоуверенности», как его называют разочарованные стрелки. Но я не стесняюсь в выражениях, если подвергаются сомнению мои знания, именно так вышло с моим давним другом Эдмундом Уилсоном, и меня бесит, когда абсолютно незнакомые мне люди вторгаются в мою личную жизнь с лживыми, вульгарными домыслами; так, к примеру, поступил господин Апдайк, который в довольно толковой статье выдвинул абсурдное предположение, что моя литературная героиня, развратная и бесстыдная Ада, цитирую, —

«в некотором смысле — это жена Набокова». Добавлю, что я собираю вырезки из газет, чтобы быть в курсе дела и забавы ради.

Случается ли, что вы ощущаете себя Набоковым-писателем, изолированным от окружающих, с обнаженным мечом, которым вы должны уничтожить их, или же вы чувствуете себя в роли затейника, или человека, выполняющего тяжкую нудную работу, или гения — в какой роли?

Нынче довольно легко бросаются словом «гений», не находите? По крайней мере, говорящие на английском, потому что его русский двойник «гений» — термин, напоминающий хрип сдавленного от страха горла, и его употребляют по отношению к весьма небольшому числу писателей — Шекспиру, Мильтону, Пушкину, Толстому. А к авторам, пользующимся искренней любовью читателя, таким, как Тургенев и Чехов, русские применяют более скромный термин — «талант», но не «гений». Странный пример семантического расхождения — одно и то же слово в одном языке более значимо, весомо, чем в другом. Хотя мои знания русского и английского практически идентичны, я тем не менее бываю явно обескуражен, когда слышу, что гением называют любого значительного новеллиста, к примеру Мопассана или Моэма. Гений по-прежнему означает для меня, привередливого русского, бережно относящегося к каждой фразе, — неповторимый, ослепительный дар. Гений Джеймса Джойса, но талант Генри Джеймса. Боюсь, я потерял нить, отвечая на ваш вопрос. Лучше перейдем к следующему.

Могут ли политические идеи решить какую-нибудь серьезную проблему в личной жизни?

Меня всегда изумляла ловкость подобных решений — когда страстные сталинисты превращаются в безобидных социалистов, а социалисты в конце концов находят себе приют в консерватизме и так далее. Полагаю, это подобно переходу

в другую конфессию, хотя в религии я полный профан. Популярность Бога могу объяснить только паникой атеиста.

Почему вы говорите, что не любите «серьезных» писателей? Может, вы имеете в виду каких-то конкретных «плохих» художников?

Позвольте мне объяснить это следующим образом. По склонности своей и желанию я стараюсь не разбазаривать себя, превращая свое творчество в иллюстрированный каталог основополагающих идей и серьезных мнений, чье навязчивое присутствие в произведениях других писателей тоже не люблю. Идеи, которые можно обнаружить в моих произведениях, принадлежат моим героям и при желании могут быть отвергнуты. В моих мемуарах идеи, которые заслуживают упоминания, всего лишь мимолетные образы, миражи интеллекта. Они теряют свою окраску, лопаются, как глубоководная рыба, когда ее извлекают из тропического моря.

У великих писателей — яркие политические и социальные идеалы и идеи. Таким был Толстой. Присутствие подобных идей в его творчестве не принижает ли в ваших глазах его значения?

Я руководствуюсь в своих оценках книгами, а не писателями. Я считаю «Анну Каренину» высшим шедевром литературы девятнадцатого века, почти рядом стоит «Смерть Ивана Ильича». Мне совершенно не нравятся «Воскресение» и «Крейцерова соната». Публицистические атаки Толстого невыносимы. Роман «Война и мир» длинноват; это разухабистый исторический роман, написанный для того аморфного и безвольного существа, который называется «рядовым читателем», но в основном он адресован юному читателю. Он совершенно не удовлетворяет меня как художественное произведение. Я не получаю никакого удовольствия от его громоздких идей, от дидактических отступлений, от искусственных совпадений, когда невозмутимый князь Андрей стано-

вится очевидцем какого-нибудь исторического момента или когда Толстой делает сноску, ссылаясь на источник, к которому он не счел нужным подойти осмысленно.

Почему вы не любите писателей, стремящихся в своих произведениях к самораскрытию, занимающихся «поиском души»? В конечном счете разве вы не делаете того же самого, только по-иному, прячась в кущах искусства?

Если вы намекаете на самые плохие романы Достоевского, то, в самом деле, я категорически не приемлю «Братьев Карамазовых» и отвратительное морализаторство «Преступления и наказания». Нет, я вовсе не против поиска души и самораскрытия, но в этих книгах душа, и грехи, и сентиментальность, и газетные штампы — вряд ли оправдывают утомительный и тупой поиск.

Ваша столь ностальгическая и острая привязанность к своему детству объясняется тем, что вас внезапно и навсегда согнала с родных мест русская революция?

Да, это так. Но не следует делать ударение на русской революции. Могло произойти что угодно — землетрясение, болезнь, мой внезапный отъезд из-за катастрофы личного характера. Суть во внезапности перемен.

Хотели бы вы вернуться туда, просто чтобы снова посмотреть на родные места?

А на что смотреть? Новые жилые дома и старые церкви меня не интересуют. Гостиницы там чудовищные. Я не выношу советского театра. Любой дворец в Италии гораздо лучше, чем подремонтированные царские покои. Деревянные домишки, приютившиеся в закрытой от человеческого глаза глубокой провинции, так же чудовищно бедны, как и всегда, и бедолага крестьянин с тем же рвением хлещет свою клячу. А что до неповторимого северного пейзажа и образов детства — я не хотел бы ими загрязнять те образы, что хранит моя память.

Как вы определили бы отчуждение, которое испытываете к современной России?

Я проклинаю и презираю диктатуру.

Вы называете революцию, происшедшую там, банальной. Почему?

Потому что за ней последовала банальная историческая картина кровопролития, обмана, гонений, потому что она предала демократический идеал и потому что единственное, что она была способна пообещать советскому гражданину, — материальные блага, затрепанные обывательские ценности, подделку под западные продукты питания и товары и конечно же — икру для генералов в орденах.

Почему вы живете в гостиницах?

Так проще посылать почту, здесь можно избежать тягот, связанных с собственностью, такая жизнь отвечает моей самой любимой привычке — привычке к свободе.

Тоскуете ли вы по какому-то одному месту, месту, где семейные или национальные традиции хранятся поколениями, по кусочку России, за который бы вы отдали все Соединенные Штаты?

Нет, не тоскую.

Ностальгия отупляет или обогащает?

Ни то ни другое. Это одно из тысячи гораздо более тонких переживаний.

Вам нравится быть гражданином Америки?

Да, очень.

Вы смотрели, как американцы высаживаются на Луну? На вас это произвело впечатление?

О, «впечатление» — не то слово. Представляю (или нет, скорее, спроецированная частичка моего «я» представляет), какой ни с чем не сравнимый романтический трепет испытывает

человек, когда он ступает по Луне, — подобного чувства он не испытывал за всю историю открытий. Конечно же, я взял в аренду телевизор, чтобы следить за каждым мгновением этого чудесного приключения космонавтов. Изящный менуэт, который эти двое танцевали, хотя им мешали их неуклюжие костюмы, с такой грацией подчиняясь мелодии лунного притяжения, был восхитительным зрелищем. Еще это был момент, когда флаг означал куда больше, чем он обычно символизирует. Я обескуражен и огорчен, что английские еженедельники полностью проигнорировали захватывающее и переполняющее каждого волнение, вызванное этим событием, незнакомое волнение оттого, что мысленно трогаешь драгоценные камешки, видишь наш крапчатый глобус в черном небе, ощущаешь дрожь в позвонке и изумляешься всему этому. В конечном счете, англичанам должно быть понятно подобное волнение, ведь они — величайшие, подлинные первооткрыватели. Зачем же они позволили втянуть себя в дискуссию по поводу проблем, не имеющих к происходящему отношения, — проблем пущенных на ветер долларов и политики сверхдержав?

Если бы вы стали полновластным хозяином какого-нибудь современного развитого государства, что бы вы запретили?

Я запретил бы грузовики и транзисторы, объявил бы вне закона рев мотоциклов, свернул бы шею легкой музыке — запретил бы ее включать в общественных местах. Запретил бы bidet в ванных комнатах отелей, чтобы было место для более вместительных ванн. Запретил бы фермерам применять пестициды и позволил бы им косить луга только раз в год, в конце августа, когда все благополучно окуклилось и созрело.

Вы любите читать газеты?

Да, особенно воскресные.

Где-то вы упоминали, что отец привил вам любовь к подлинной поэзии. Кого из ныне здравствующих поэтов вы считаете подлинными поэтами?

У меня истинная страсть к поэзии — английской, русской и французской. Эта страсть проснулась во мне где-то в 1940 году, когда я насытился современными стихами. С современной поэзией я знаком так же плохо, как с новой музыкой.

Не слишком ли много людей пишут сейчас романы?

Я читаю постоянно очень много книжных новинок. По какой-то непонятной причине писатели и издатели присылают мне псевдоплутовские тексты со штампованными персонажами и изрядной дозой бранных слов.

Мне кажется, в «Аде» вы написали пародию на У.Х. Одена. Почему вы такого дурного мнения о нем?

Да вовсе я не пародировал Одена в «Аде». Я для этого плохо знаю его творчество, но знаком с несколькими его переводами, и меня возмущают грубые ошибки, которые он с легким сердцем позволяет себе делать. Конечно, Роберт Лоуэлл — еще более опасный преступник.

В «Аде» много игры словами, каламбуров, пародий. Вы признаете, что на формирование вашего таланта большое влияние оказал Джеймс Джойс? Вы любите его?

Я начал играть словами задолго до того, как прочитал «Улисса». Да, я люблю эту книгу, но мне нравится в ней скорее прозрачность и точность прозы. Настоящая игра слов — в «Поминках по Финнегану», но это трагическая неудача Джойса и ужасающе скучная вещь.

А что вы можете сказать о творчестве Кафки и Гоголя? Я пытаюсь нащупать, кто оказал на вас в молодости влияние.

Каждый русский писатель чем-то обязан Гоголю, Пушкину и Шекспиру. Некоторые русские писатели, к примеру Пушкин и Гоголь, испытали на себе влияние Байрона и Стерна, читая их во французских переводах. Я не знаю немецкого, поэтому не мог читать Кафку до 1930 года, когда в «Нувель ревю франсез» появился перевод его рассказа «Превращение»,

а к тому времени мои так называемые «кафкианские» истории были опубликованы. Увы, я не из тех писателей, кто способен вознаградить хорошей добычей охотников, выискивающих литературные влияния.

Толстой, говорят, сказал, что жизнь — «tartine de merde», который ты должен медленно съесть. Вы согласны?*

Никогда не слышал такой истории. Старик бывал временами отвратителен, не правда ли? Моя жизнь — это свежий хлеб с крестьянским маслом и альпийским медом.

Каковы, по-вашему, наихудшие проявления человека? (Заметьте, я имею в виду ваши слова о жестокости.)

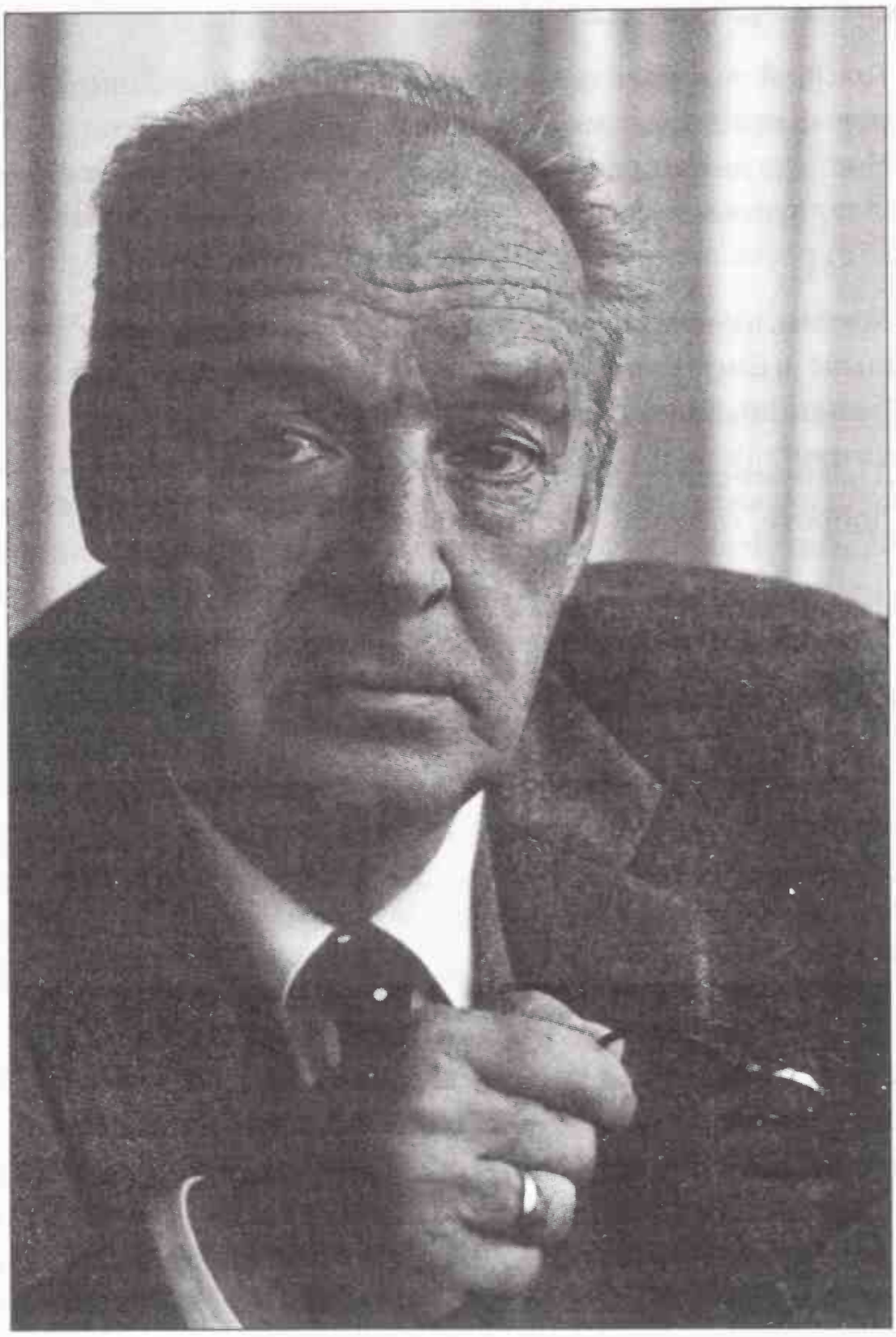
Зловоние, ложь, садизм.

А каковы наилучшие?

Доброта, гордость, бесстрашие.

Перевод А.Г. Николаевской

* *Бутерброд с дерьмом (фр.).*



VIII.1970

Интервью *Альфреду Аппелю*

За двенадцать лет, прошедших с момента публикации «Лолиты» в Штатах, вы издали приблизительно двадцать две книги — новые американские, или антитеррровские романы, произведения, написанные по-русски, а теперь переведенные на английский, «Лолиту» — на русском, и это произвело такое впечатление, будто — по чьему-то меткому выражению — ваше œuvre прирастает с двух сторон. И вот появился ваш первый роман, «Машенька» (1926), и мне представляется логичным, что по мере того, как мы движемся к будущему, ваши даже более ранние работы будут «вести» себя по законам этой изящной формулы, осуществляя прорыв в английский.

Да, скоро выйдут мои «Стихотворения и задачи» (в издательстве «Макгро-Хилл»), в которых есть несколько стихотворений, написанных в далекой юности, в том числе «Дождь пролетел...», я сочинил его в парке нашего поместья в Выре в мае 1917 года, когда наша семья жила там. Этот «новый» том состоит из трех разделов: 36 стихотворений, написанных по-русски, они даются в оригинале и в переводе; 14 стихов, которые я сразу написал по-английски по приезде в Америку в 1940 году (они были опубликованы в «Нью-Йоркере»), и 18 шахматных задач, все (кроме двух) были составлены мною в последние годы (мои записи с шахматными задачами куда-то делись, а более ранние неопубликованные наброски весьма слабы). Эти стихотворения, написанные по-русски, составляют не более одного процента той стихотворной массы, которую я производил с чудовищной регулярностью в юности.

Эту чудовищную массу можно поделить на периоды или этапы творческого развития?

То, что рискну несколько выспренно назвать европейским периодом моего стихотворчества, пожалуй, можно поделить на несколько стадий: первая — страстные, банальные стихи о любви (они не включены в «Стихотворения и задачи»; период, отразивший мое полное неприятие так называемой Октябрьской революции); период (он уместился в двадцатые годы) некой опеки над самим собой, целью которой было сохранить ностальгические воспоминания и развить византийскую образность (последнее по ошибке было воспринято кое-кем из читателей как мое увлечение религией, которая никакого интереса для меня, кроме как образец для стилизации, никогда не представляла); период, длившийся десятилетие или около того, во время которого я придерживался определенного принципа: в коротком стихотворении должен быть сюжет, и оно должно рассказать какую-то историю (этим в некотором смысле объясняется мое неприятие анемичных стихов «Парижской школы» эмигрантской поэзии, напоминающих мне монотонное жужжание); и вот в конце тридцатых, особенно в последующие десятилетия, наступило внезапное освобождение от искусственно навязанных самому себе оков, и в результате я стал писать стихи гораздо реже, они стали гораздо экономнее, я обрел, пусть и с опозданием, свой стиль. Отобрать стихотворения для этого тома было не так трудно, как перевести их.

Почему вы включили свои шахматные задачи в сборник стихотворений?

Потому что эти задачи — поэзия шахмат. Они требуют от их сочинителя тех же качеств, что характеризуют подлинного художника: оригинальности, изобретательности, гармонии, точности, сложности и великолепной неискренности.

Большинство ваших произведений, написанных по-русски (1920—1940), подписано фамилией Сирин. Почему вы выбрали этот псевдоним?

В новое время «сирин» — одно из популярных названий снежной совы, наводящей ужас на грызунов тундры, а еще так зовут красавицу долгохвостую сову, похожую на ястреба; в древнерусской мифологии это птица с разноцветным оперением, с женским лицом и грудью, она, без сомнения, идентична Сирене, греческому божеству, перевозчице душ, соблазнительнице мореплавателей. Когда в 1920 году я принялся подыскивать себе псевдоним и набрел на эту сказочную птицу, я еще не освободился от фальшивого блеска византийской образности, так привлекавшей юных русских поэтов Блоковской эры. Неожиданно, где-то в 1910 году, появились сборники под общим заглавием «Сирин», посвященные так называемому символистскому движению. Помню, как я веселился, когда в 1952 году, роясь в Гарвардской библиотеке Хьюстона, обнаружил, что в их каталоге я представлен в качестве издателя Блока, Белого и Брюсова — в возрасте 10 лет!

Захватывающий, фантастический образ русских эмигрантов в Германии возникает из отрывков фильмов, в которых они играют сами себя, — таких, как Ганин в «Машеньке» и персонажи вашего рассказа «Помощник режиссера», чьим «единственным упованием и ремеслом оставалось их прошлое» — то есть людей вполне нереальных, дабы они представляли в картине «реальную публику», которых, как вы пишете, «наняли лишь для заполнения фона». «От такого скопления двух фантазмов человеку чувствительному начинало казаться, будто он очутился в зеркальной камере или, лучше сказать, в зеркальной тюрьме, где уже себя-то от зеркала не отличишь». Сирин делал когда-нибудь такую работу?*

* *Пер. С. Ильина.*

Да, я, как Ганин, надевал смокинг; этот эпизод в «Машеньке», названной в английском переводе 1970 года «Mary», — весьма сырой кусок «реальной жизни». Не помню названий тех фильмов.

Вы много общались с людьми кино в Берлине? «Смех во тьме» (1932) позволяет думать, что вы были с ними накоротке.

В середине тридцатых немецкий актер Фриц Кортнер, самый популярный и одаренный артист своего времени, захотел снять фильм «Camera Obscura» (в английском варианте «Смех во тьме»). Я отправился в Лондон повстречаться с ним, но из этого ничего не вышло. А несколько лет спустя другая фирма, на этот раз в Париже, купила опцион; впрочем, и это ничем не закончилось.

Помнится, ничего не вышло из другого опциона на «Смех во тьме», когда где-то в 1960 году продюсер пригласил Роже Вадима, а Бардо на роль Марго? Но роман все-таки появился на экране, давно уже не серебряном, в 1969 году. Фильм снял Тони Ричардсон, сценарий Эдварда Бонда; в главных ролях снимались Никол Уильямсон и Анна Карина (интересная фамилия, кстати), место действия — не Берлин, а современный Ричардсону Лондон. Полагаю, вы видели фильм.

Да, видел. Фамилия действительно очень интересная. В моем романе речь идет о картине, в которой героиня должна сыграть небольшую роль; хочу, чтобы мои читатели восхитились моим уникальным даром пророчества,— героиню звали Дорианой Карениной, я это придумал в 1931 году, как бы предугадав фамилию актрисы (Анну Карину), которая должна была сыграть сорок лет спустя Марго в фильме «Смех во тьме», я посмотрел его в Монтрё во время индивидуального просмотра, который мне там устроили.

А еще у вас есть произведения, послужившие основой фильма?

Да, «Король, дама, валет» и «Ада», хотя пока к съемкам не приступили. «Аду» будет чрезвычайно трудно снимать: про-

блема в том, как постоянно делать фильм на грани фантазии, но не переусердствовать в этом. «Под знаком незаконнорожденных» был снят западногерманским телевидением, по датскому телевидению показали оперу по «Приглашению на казнь», а моя пьеса «Событие» (1938) была поставлена финским телевидением.

Немецкое кино двадцатых и начала тридцатых дало нам несколько шедевров. Когда вы жили в Берлине, произвел ли на вас впечатление какой-нибудь фильм того периода? Ощущаете ли вы близость с такими режиссерами, как Фриц Ланг и Йозеф фон Штернберг? Первый стал бы великолепным режиссером «Отчаяния» (1934), второй, автор «Голубого ангела», очень подошел бы для экранизации «Смеха во тьме» и «Короля, дамы, валета» (1928), ведь он создал в кинематографе мир декораций и декаданса. А если бы Ф.В. Мурнау — он, к сожалению, умер в 1931 году — поставил «Защиту Лужина» (1930) с Эмилем Яннингсом в роли Лужина!

Имена Штернберга и Ланга никогда ничего для меня не значили. В Европе раз в десять дней я ходил в маленький кинотеатрик на углу улицы, где жил; единственные фильмы, которые мне нравились тогда — и по сей день нравятся, — комедии, типа комедий с Лаурелом и Харди. Я обожаю американские комедии Бастера Китона, Гарольда Ллойда и Чаплина. Мои самые любимые фильмы Чаплина — «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928), «Диктатор» (1940); особенно люблю сцену с изобретателем парашюта, который прыгает из окна и падает, сметая все вокруг, о чем мы только догадываемся, наблюдая за выражением лица диктатора. Правда, нынешние заявления Маленького человека сделали Чаплина менее привлекательным для меня. Братья Маркс были замечательными комиками. Опера, переполненная ложа («Ночь в опере», 1935) — просто гениально...

(Набоков увлеченно разыгрывает сцену во всех деталях, особенно наслаждаясь приходом маникюрши.)

Я раза три смотрел этот фильм. Лаурел и Харди тоже очень смешные, даже в самых посредственных фильмах есть тонкие, артистичные штрихи. Лаурел — такой нелепый, при этом такой добрый. В одном фильме они отправляются в Оксфорд («Болван в Оксфорде», 1940). Они вдвоем сидят на скамейке в парке-лабиринте, и происходящее с ними превращается в лабиринт. Негодяй прохожий просовывает руку через спинку скамьи, на которой сидит Лаурел, а тот, хлопая в ладоши, в идиотической задумчивости принимает руку незнакомца за свою, начинается путаница, — ведь его рука тоже рядом. Он должен выбрать. Выбрать руку!

Сколько лет прошло с тех пор, как вы видели этот фильм?

Лет тридцать или сорок.

(Набоков вспоминает, снова в точных деталях, вступительную сцену в «Окружном госпитале» (1932), в которой Стэн приносит яйца, сваренные вкрутую, чтобы угостить пациентов, а заодно проведать приятеля Олли, но сам же их и уплетает, аккуратно посыпая солью.)

Недавно я видел по французскому телевидению короткометражку с Лаурелом и Харди, в котором режиссер дубляжа, проявив чудовищную безвкусицу, заставляет актеров говорить свободно по-французски с английским акцентом. Но я не помню — лучшие фильмы с Лаурелом и Харди звуковые или нет. В целом, думаю, в немых фильмах мне нравилось то, что теряется в звуковых за маской слова, и наоборот, звуковые сохранились в моей памяти как немые.

Вам нравились только американские фильмы?

Не только. «Страсти по Жанне д'Арк» (1928) Дрейера — великолепный фильм, я люблю французские фильмы Рене Клера «Под крышами Парижа» (1929), «Миллион» (1931), «Свободу нам!» (1932) — новый мир, новое направление в кино.

Один талантливый, но скромный критик и ученый сравнивает «Приглашение на казнь» (1935—36) с фильмом братьев

*Маркс, поставленным по роману Замятина «Мы». Справедливо ли замечание, что «Приглашение на казнь» во многом похоже на кинокомедии, о которых мы говорили?**

* *Романы Набокова изобилуют фарсовыми элементами, потрясающими шутками, как это было у Китона, Лаурела и Харди, у братьев Маркс. Царство Земблы в «Бледном огне» напоминает дворец потех в «Утином супе» (1933) — своими абсурдными придворными, одетыми в униформу стражей порядка, и зеркальными стенами, так же как и «Ночь в опере», в которой благодаря Граучо участниками действия становятся три бородача-авиатора — Чикоский, Харпотский и Баронофф. Кинбот в «Бледном огне» в роли короля Карла, скромно «читающий лекции под присвоенным именем, в густом гриме и с накладной бородой» (его настоящая, огромная, «американская» борода послужит поводом для того, чтобы он получил кличку «Великий Бобер»), или же картина его бегства из Земблы, под прикрытием сотни роялистов, которые, притворившись, что затевают заговор, и нарядившись в красные шляпы и свитера, точно такие же, как у короля, попадают в местную тюрьму, тесноватую для такого количества королей (отголоски «Ночи в опере», где ложа до отказа набита зрителями). Деятельность «Теней», этой цареубийственной организации, напоминает «Копов из Кистоуна» Мака Сеннетта, а гротескный, бестолковый, но несущий смерть агент «Теней», убийца Градус, — водевильный персонаж из «Ангела смерти», которого представляют «вечно мечущимся по небу с черной дорожной сумкой в одной руке и полузакрытым зонтиком — в другой, парящим над морем и сушей». А в «Защите Лужина» (1930) способ, которым Лужин хочет расстаться с жизнью, подсказала ему лежащая на столе фотография с кадром из фильма: на ней был изображен «бледный человек с безжизненным лицом в больших американских очках, который на руках повис с карниза небоскреба — вот-вот сорвется в пропасть», — это самая известная сцена в фильме Гарольда Ллойда «Наконец в безопасности» (1923). Надеюсь, вам, читатель, мой комментарий доставил удовольствие, как сказал Кинбот при совсем иных обстоятельствах. (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

Не могу проводить сравнения между визуальным впечатлением и моим царапаньем на карточках, которые немедленно всплывают перед моим мысленным взором, когда я начинаю думать о своих романах. Вербальная сторона кинематографа является такой мешаниной из различных составляющих, начиная со сценария, что у нее просто не может быть единого стиля. С другой стороны, зритель немого кино имеет шанс дополнить молчание фильма своим словарным запасом.

Вы сами писали сценарий для «Лолиты», хотя события в нем были истолкованы иначе, а то и выброшены Стэнли Кубриком. Почему так вышло?

Я пытался придать сценарию такую форму, которая защитила бы его от дальнейших вторжений и искажений. Я включил в сценарий несколько сцен, которые вычеркнул из романа, но все же сохранил в своем письменном столе. Вы упомянули одну в комментированном издании «Лолиты» — Гумберт приезжает в Рамздэль на пепелище дома Мак-Ку. Полный вариант сценария со всеми восстановленными и исправленными местами появится в «Макгро-Хилл» в ближайшем будущем; я хотел бы, чтобы он вышел раньше музыкальной версии.

Музыкальной версии?

Вы смотрите на меня с неодобрением. Эта идея в отличных руках: Алан Джей Лернер сделает адаптацию и напишет слова песен, Джон Берри — музыку, декорации сделает Борис Аронсон.

Я обратил внимание, что в число своих любимцев вы не включили У.К. Филдса.

Почему-то его фильмы не демонстрировались в Европе, а в Штатах мне не довелось их посмотреть.

А ведь комедии Филдса более американские, чем другие, менее годятся на экспорт, так мне кажется. Перейдем от кино к фотографии; я заметил, что фотоснимки воспринимаются

негативно (никаких каламбуров!) в книгах «Лолита» и «Приглашение на казнь». Вы делаете различие — ставшее теперь традиционным — между механическим процессом и вдохновением художника?

Нет, не делаю. Механический процесс может лежать в основе так называемой живописи, и получается мазня, а художественное вдохновение способно проявиться в выборе фотографом пейзажа, в его манере видеть этот пейзаж.

Однажды вы сказали мне, что вы — прирожденный пейзажист. Кого из художников вы цените более всего?

О, многих. В юности — большинство русских и французских художников. И английских, таких, как Тёрнер. Художники и картины, упомянутые в «Аде», — по большей части мои поздние увлечения.

Процесс чтения и перечитывания ваших романов — своего рода игра на понимание текста, столкновение художественных trompe-l'œil, и в нескольких романах («Бледный огонь» и «Ада» среди прочих) ваша манера напоминает метод trompe-l'œil в живописи. Скажите, что, по-вашему, самое ценное в школе trompe-l'œil?*

Хорошая живопись *trompe-l'œil*, по крайней мере, доказывает, что художник не лжет. Шарлатан, продающий свои побрякушки, чтобы эпатировать обывателя, — бездарен или не обладает умением нарисовать ноготь, не то что тень от ногтя.

А кубистский коллаж? Это же своего рода trompe-l'œil?

Нет, ему недостает поэтического очарования, а я полагаю, оно необходимо для всех видов искусства, будь то искусство слова или музыка, насколько я ее знаю.

Учитель рисования в «Пнине» говорит, что Пикассо — высочайший художник, несмотря на «его коммерческие поползновения». Кинбот в «Бледном огне» тоже его любит, украшает

* *Обман зрения, оптический обман (фр.), в живописи — манера тромплей.*

дом, который он снял, репродукцией картины своего любимца, раннего Пикассо, — «Земной мальчик, ведущий коня, как грозовую тучу», а ваш интервьюер, смахивающий на Кинбота, вспомнил репродукцию картины Пикассо «Chandelier, pot et casserole émaillée» (1966), которая висит над вашим письменным столом (та же репродукция висит у Кинбота в его студии, когда он — король Карл). Какие стороны творчества Пикассо вы цените больше всего?*

Его графику, великолепную технику и спокойную цветовую гамму. Но потом, начиная с «Герники», его творчество не вызывает во мне отклика. А слезливые продукты его старости я просто не приемлю. Я также не выношу позднего Матисса. Современный художник, которого я очень люблю, но не оттого, что он живописует лолитоподобных созданий, — Балтус.

Как движется ваша книга о бабочке в искусстве?

Продолжаю работать, сохраняя свой ритм, над иллюстрированной книгой «Бабочки в искусстве» — от Древнего Египта до Ренессанса. Это чисто научная работа. Мною овладевает азарт энтомолога, когда я отслеживаю бабочек на картинах старых мастеров и определяю их вид. Меня интересует изображение бабочек, поддающихся классификации. Может, мне удастся разрешить задачу: были ли некоторые виды так же распространены в древности, как сейчас? Можно ли выявить незначительные эволюционные изменения на примере крыла, которому пятьсот лет? Я пришел к простому выводу: вне зависимости от того, сколь точна была кисть старого мастера, она не может соперничать в магии артистичности с некоторыми цветными вкладышами, нарисованными иллюстраторами научных работ девятнадцатого века. Старый мастер не ведал, что у различных видов — разный рисунок жилок, и не удосужился изучить строение бабочек. Это равносильно тому,

* *«Подсвечник, кувшин и эмалированная кастрюля» (фр.).*

что вы станете рисовать руку, ничего не зная о ее костях, а то и не подозревая, что они в принципе там есть. Некоторые импрессионисты не могут позволить себе носить очки. Только близорукость смиряется с расплывчатыми обобщениями невежества. В высоком искусстве и чистой науке деталь — это все.

Какие художники рисовали бабочек? Может быть, они не придавали им такой символики, какую придаете им вы?

Среди многих старых мастеров, тех, кто запечатлел бабочек (их, безусловно, ловили в сети, точнее, в сачки, ученики в ближайшем саду), — Иеронимус Босх (1460 — 1516), Ян Брейгель (1568 — 1625), Альбрехт Дюрер (1471— 1528), Паоло Порпора (1617 — 1673), Даниел Сегерс (1590— 1661) и многие другие. Ее изображали или частью натюрморта (цветочного или фруктового), или же поразительно живой деталью на картине с отвлеченно-религиозным сюжетом (Дюрер, Франческо ди Джентиле идр.). Бабочка, символизирующая собой нечто (к примеру, Психею), совершенно не вписывается в круг моих интересов.

В 1968 году вы говорили мне, что собираетесь совершить путешествия по различным музеям Европы в исследовательских целях. Осуществили ли вы свои намерения?

Да, именно по этой причине мы столько времени провели в Италии, в будущем собираемся в Париж — в Лувр, потом — в голландские музеи. Мы побывали в маленьких городках Италии, во Флоренции, Венеции, Риме, Милане, Неаполе, в Помпее, где мы увидели весьма безобразно нарисованную бабочку, длинную и тощую, смахивающую на муху-однодневку. Но вот в чем загвоздка — натюрморты нынче не в моде, их вешают в оставшихся от картин пустых пространствах, в темных местах или высоко под потолком. Чтобы добраться до них, нужны лестница, фонарь, лупа! Моя задача — найти такой натюрморт, увидеть, нет ли на нем бабо-

чек (чаще всего картина не атрибутирована, на ней висит табличка «Неизвестный художник» или «Школа такого-то»), потом раздобыть фотографа, чтобы запечатлеть ее. Поскольку обычно много таких натюрмортов в постоянной экспозиции не бывает, стараюсь разыскать хранителя музея — ведь некоторые картины лежат в запасниках. Это занятие занимает у меня очень много времени: я долго бродил по музею Ватикана в Риме, а нашел лишь одну бабочку — Зебра Ласточкин хвост — на весьма традиционном полотне Джентиле «Мадонна с младенцем», столь реалистичном, словно это было написано вчера. Подобные картины способны пролить свет на то, сколько времени ушло на эволюционные процессы; за тысячелетия в бабочке не произошло почти никаких изменений. Это практически бесконечный поиск, но если бы мне удалось собрать хотя бы сотню таких экспонатов, я бы издал альбом репродукций полотен с бабочками и бабочек, увеличенных до натуральной величины. Любопытно, что популярнее всех — Алая Обожаемая, я собрал уже двадцать натюрмортов.

Эта бабочка часто появляется и на страницах ваших произведений. В «Бледном огне» Алая Обожаемая садится на руку Джона Шейда за минуту до его гибели, она появляется в «Короле, даме, валете» сразу же после того, как продемонстрировано авторское всеведение, которым, можно сказать, вы убиваете своих героев. А в последней главе «Память, говори» вы вспоминаете, как в парижском парке, перед войной, вы видели маленькую девчушку, прогуливавшую живую Алую Восхитительную, которую привязала к ниточке. Почему вы так любите Vanessa atalanta?

У нее великолепная окраска, я очень любил ее в юности. Они в несметном количестве мигрировали из Африки в Северную Россию, там их называли «Бабочка Судного дня», потому что особенно много их было в 1881 году, в том году был убит

Александр II, а узор на внутренней части задних крыльев напоминал цифры 1881. В способности совершать дальние перелеты Алая Обожаемая, она же — Красный Адмирал — достойная соперница многим бабочкам-мигрантам.

Художники, которых вы любите, по большей части реалисты, но не совсем верно называть вас «реалистом». Не находите ли вы это парадоксальным? Или все зависит от терминологии?

Все зависит от ярлыка.

Ваша юность совпала с десятилетием эксперимента в русской живописи. Вы следили за этими направлениями в свое время? И что вы испытывали (испытываете сейчас) по отношению, скажем, к Малевичу, Кандинскому или, обратимся к более яркой фигуре, — Шагалу?

Я предпочитаю экспериментальное десятилетие, которое совпало с моим детством, — люблю Сомова, Бенуа (знаете, он дядя Питера Устинова?), Врубеля, Добужинского и т.д. Малевич и Кандинский ничего не значат для меня, а живопись Шагала считаю невыносимо примитивной и гротескной.

Во всем?

В относительно ранних работах, таких, как «Зеленый еврей» и «Прогулка», есть свои достоинства, но фрески и витражи, которыми он украшает сейчас соборы и плафоны Парижского оперного театра, — отвратительные, отталкивающие.

А что вы думаете о Челищеве, в чьей картине «Спрячь и ищи» (это ведь версия «Найдите, что спрятал матрос» из «Память, говори») выражен в какой-то мере опыт чтения вашего романа?

Я очень плохо знаю творчество Челищева.

В связи с творчеством этого художника вспоминается «Русский балет». Вы были знакомы с людьми этого круга — с художниками, танцорами, музыкантами?

У моих родителей было много знакомых художников, танцоров и музыкантов. В нашем доме в первый раз пел молодой Шаляпин, а я танцевал фокстрот с Павловой в Лондоне полвека назад.

Господин Хилтон Крамер в статье, опубликованной в воскресном номере «Нью-Йорк Таймс» (3 мая 1970), пишет: «Талант по крайней мере двух ныне здравствующих художников, которые считаются величайшими фигурами нашего времени, — Жоржа Баланчина и Владимира Набокова, — несмотря на перемены места жительства, языка и внешности этих художников, уходит корнями в эстетический идеал, вскормивший Дягилева и артистов, которых он собрал вокруг себя в Санкт-Петербурге в 90-е годы». То же самое, полагаю, имела в виду Мэри Маккарти, когда назвала «Бледный огонь» «драгоценностью от Фаберже». Правомерны такие аналогии?

Я никогда особенно не интересовался балетом. О «драгоценности от Фаберже» я написал в «Память, говори» (гл. 5)*. Баланшин, а не Баланчин (обратите внимание на еще один пример неправильной транслитерации). Я просто в растерянности — не могу понять, почему имена большинства людей, с которыми меня сравнивают, начинаются на Б.

И все это заставляет вспомнить другого émigré, человека, не скрывающего свои взгляды, — Стравинского. Вы общались с ним?

Я очень плохо знаю г-на Стравинского и мне никогда не доводилось встречать в печати подлинные образчики его открытости и искренности.

* *В этой главе мемуарист вспоминает утреннюю прогулку по Санкт-Петербургу со своей гувернанткой, Mademoiselle: «Мы проплываем мимо выставочных окон Фаберже, чьи высоко ценимые царской семьей минеральные монстры — осыпанные каменьями тройки, красующиеся на мраморном страусовом яйце, и тому подобное — были для нашей семьи эмблемами крикливой безвкусицы». (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

Кого из членов парижских литературных кругов вы встречали в тридцатые годы, кроме Джойса и сотрудников редакции «Мезюр»?

Я был в приятельских отношениях с поэтом Жюлем Супервьелем. Я очень часто вспоминаю добрым словом его и Жана Полана (редактор «Нувель ревю франсез»).

Вы были знакомы с Беккетом в Париже?

Нет. Беккет — автор прекрасных новелл и ужасных пьес в традиции Метерлинка. Его трилогию, особенно «Моллоя», я люблю больше всего. Там есть удивительная сцена, в которой герой старается выбраться из леса, лежа ничком, костыли ему служили абордажными крючьями, он метал их в подлесок, а потом, зацепившись, подтягивался на кистях. На нем три пальто, а под ними он обернут газетой. И эти камешки, которые он постоянно перекладывает из кармана в карман… Все бесконечно уныло, постоянно мучает мочевой пузырь, так чувствуют себя старики во сне. Жалкое существование его персонажей — без сомнения, перекличка с немощными, мрачными персонажами Кафки. Именно эта немощь так притягательна в творчестве Беккета.

Беккет тоже писал на двух языках, следил за переводом своих французских произведений на английский. На каком языке вы читали его?

На французском и на английском. Французский Беккета — французский школьного учителя, замшелый французский, а в английском вы чувствуете сок словесных сочетаний и животворные корни его прозы.

У меня есть «теория», что французский перевод «Отчаяния» (1939) — не говоря уж о книгах, которые Саррот могла прочитать по-русски, оказали большое влияние на так называемый французский «новый роман». В своем предисловии

к «Portrait d'un inconnu» (1947) Натали Саррот Сартр включил вас в число «антироманистов»; гораздо более разумное замечание, — не находите? — чем комментарий, который он сделал восемь лет тому назад, когда рецензировал «Отчаяние», написав, что вы — писатель-эмигрант, а значит, писатель без отечества и потому вам не о чем писать. «Но в чем вопрос?» — вы можете спросить в этом месте. Разве Набоков предтеча французского «нового романа»?*

Ответ: французского «нового романа» не существует, в реальности это кучка пыли и пуха в грязном закутке.

Но что вы думаете по поводу замечания Сартра?

Ничего. У меня иммунитет к любым замечаниям, да я и не знаю, что это такое — «антироман». Любой самобытный роман — «анти», потому что он не похож на своего предшественника.

*Я знаю, что вы восхищаетесь Роб-Грийе. А как вы относитесь к другим писателям, которых условно объединяют в группу под ярлыком «антироман»: к Клоду Симону? Мишелю Бютору? Раймону Кено, прекрасному писателю, который, не будучи членом l'école**, предвосхитил ее в нескольких планах?*

«*Exercice de style*»*** Кено — потрясающее произведение, шедевр; это и в самом деле одно из величайших творений французской литературы****.

* *Портрет неизвестного (фр.).*

** *Школа (фр.).*

*** *Стилистические упражнения (фр.).*

**** *Панегирик Набокова, тем не менее, не лишен юмора, так как «Стилистические упражнения» — антирассказ, если не антироман: человека затолкали в автобусе, а потом его приятель посоветовал ему пришить к плащу пуговицу. Вот и вся история, пересказанная 99 раз 99 способами, но ни один из пересказов не впечатляет так, как, скажем, эпизод из похождений Джеймса Бонда. (Примеч. Альфреда Аппеля.)*

Мне очень нравится «Зази» Кено, мне запомнились отличные эссе, которые он опубликовал в «Нувель ревю франсез». Однажды мы встретились на одном приеме и разговорились о другой известной *fillette**. Мне не интересен Бютор. Но Роб-Грийе так отличается от них! Нельзя и не надо сваливать всех в одну кучу. Между прочим, когда мы были в гостях у Роб-Грийе, его маленькая хорошенькая жена, юная актриса, оделась *à la gamine***, разыгрывая в мою честь Лолиту, она не вышла из роли и на следующий день, когда мы встретились в ресторане на ленче, на который нас пригласил один издатель. Разлив всем, кроме нее, вино, официант спросил: «Кока-колу, мадемуазель?». Получилось очень смешно, и Роб-Грийе, который на фотографиях всегда такой мрачный, разразился смехом.

Кто-то назвал новый роман «детективом, воспринятым всерьез» (и в этом тоже влияние французского издания «Отчаяния»). Пародируя этот жанр или нет, но вы относитесь к нему вполне «серьезно», если принять во внимание, сколько раз вы преобразовывали возможности этого жанра. Скажите, почему вы так часто обращаетесь к нему?

В детстве я обожал Шерлока Холмса и отца Брауна, может, в этом разгадка.

Вы сказали однажды, что Роб-Грийе перемещается с одного психологического уровня на другой. «Психологического» — в лучшем смысле этого слова. Вы психологический писатель?

Полагаю, писатели любого ранга — психологи. Если уж говорить о предтечах «нового романа», следует вспомнить о Франце Элленсе, бельгийце, очень важной фигуре. Вы слышали о нем?

* *Девчушка (фр.).*

** *Как девчонка (фр.).*

Нет. А когда он был в расцвете сил, когда писал?

В постбодлеровский период *.

Не можете рассказать подробнее?

Элленс был высоким, тощим, уравновешенным, очень достойным человеком, с которым я часто встречался в Бельгии в тридцатые годы, когда я читал лекции в большой аудитории для эмигрантов. В обширном творческом наследии Элленса есть три-четыре книги, которые намного лучше прочих. Мне особенно нравился роман «*La femme partagée*»** (1929). Я пытался найти издателя для этого романа в Штатах — поначалу вроде бы договорился с Лафлином, но ничего не вышло. Об Элленсе написано очень много хвалебных статей, его любят в Бельгии; те немногие друзья, что у него сохранились в Париже, старались упрочить его авторитет. Стыдно, что его читают меньше, чем чудовищного мсье Камю и еще более чудовищного мсье Сартра.

* *Набоков, естественно, высмеивает академическую привычку причислять художников и писателей к ловко намеченным, но весьма спорным «периодам», «школам», «измам» («есть одна лишь школа — школа таланта», — говорит он), но его ответ на поверку оказывается весьма здравым. Бодлер провел последние годы жизни в Бельгии, а Элленс родился там в 1881 году, спустя 14 лет после смерти Бодлера. На девяностом году жизни Элленс и в самом деле является «воплощением постбодлеровского периода». Обширное наследие Элленса включает 8 романов и 14 сборников поэзии. В сборнике 1931 года помещен его портрет работы Модильяни. Его «Poésie Complete» («Полное собрание поэтических сочинений») было опубликовано в 1959 году, а самая последняя книга «Objets» («Предметы») — в 1966. В «Nouveau Larousse Universel» (1969. Vol. 1), помещена статья о нем. Набоков не видел Элленса долгие годы. В 1959 году тот прислал ему экземпляр своего романа «Oeil-de-Dieu» («Божье око») с теплой надписью: «Автору Лолиты». (Примеч. Алфреда Аппеля.)*

** *Женщина на распутье (фр.).*

Сказанное вами об Элленсе и Кено — чрезвычайно интересно еще и потому, что журналисты полагают, что более выгодно и «эффектно» подчеркивать ваши отрицательные отзывы в адрес других писателей.

Да. Это — готовый к печати отзыв. Вообще-то я человек добрый, искренний, простодушный, не терплю фальши в искусстве. Я испытываю глубочайшую любовь к Герберту Уэллсу, особенно к его романам «Машина времени», «Человек-невидимка», «Земля слепых», «Война миров» и фантастическому роману о Луне — «Первые люди на Луне».

И напоследок — пища для ума. Сэр, в чем смысл жизни? (Далее, после этого вопроса, в машинописном тексте интервьюера следует скверная копия фотографии Толстого.)

За рецептами обращайтесь к стр.ооо (так напечатано в сноске отредактированного машинописного экземпляра моих «Стихотворений и задач», который я только что получил). Другими словами — давайте дождемся верстки.

Перевод А.Г. Николаевской



IV.1971

Интервью *Олдену Уитмену*

Сэр, через несколько дней вам исполнится семьдесят два года, то есть вы перейдете библейские «лет наших семьдесят». Что вызывает в вас этот праздник, если это для вас праздник?

«Лет наших семьдесят» звучит, без сомнения, весьма солидно в дни, когда продолжительность жизни едва достигает половины этого срока. Во всяком случае, петербургские педиатры никогда не предполагали, что я смогу дожить до праздника, о котором вы говорите: юбилей счастливого долгожителя, сохранившего парадоксальную невозмутимость, силу воли, интерес к работе и вину, здоровую концентрацию на редком виде какого-нибудь жучка или ритмической фразе. Другой момент, который, может быть, помогает мне, — я подвержен приступам веры в сбивающие с толку предрассудки: число, сон, случайное совпадение могут подействовать на меня, стать для меня чем-то навязчивым — не в плане абсурдных страхов, а как пример непонятной (в целом довольно стесняющей) научной загадки, которую невозможно сформулировать, а тем более решить.

Ваша жизнь превзошла ожидания, которые были у вас в юности?

Моя жизнь намного превзошла амбиции детства и юности. В первом десятилетии нашего уходящего века, путешествуя со своей семьей по Западной Европе, я думал, лежа ночью под экзотическим эвкалиптом, что значит быть изгнанником, тоскующим по далекой, грустной и (точный эпитет!) неутолимой России. Ленин и политика, проводи-

мая им, чудесным образом реализовали эту фантазию. В двенадцать лет моей любимой мечтой была поездка в Каракорум в поисках бабочек. Двадцать пять лет спустя я успешно отправил себя, в роли отца героя (см. мой роман «Дар»), обследовать с сачком в руке горы Центральной Азии. В пятнадцать лет я представлял себя всемирно известным семидесятилетним автором с волнистой седой гривой. Сегодня я практически лыс.

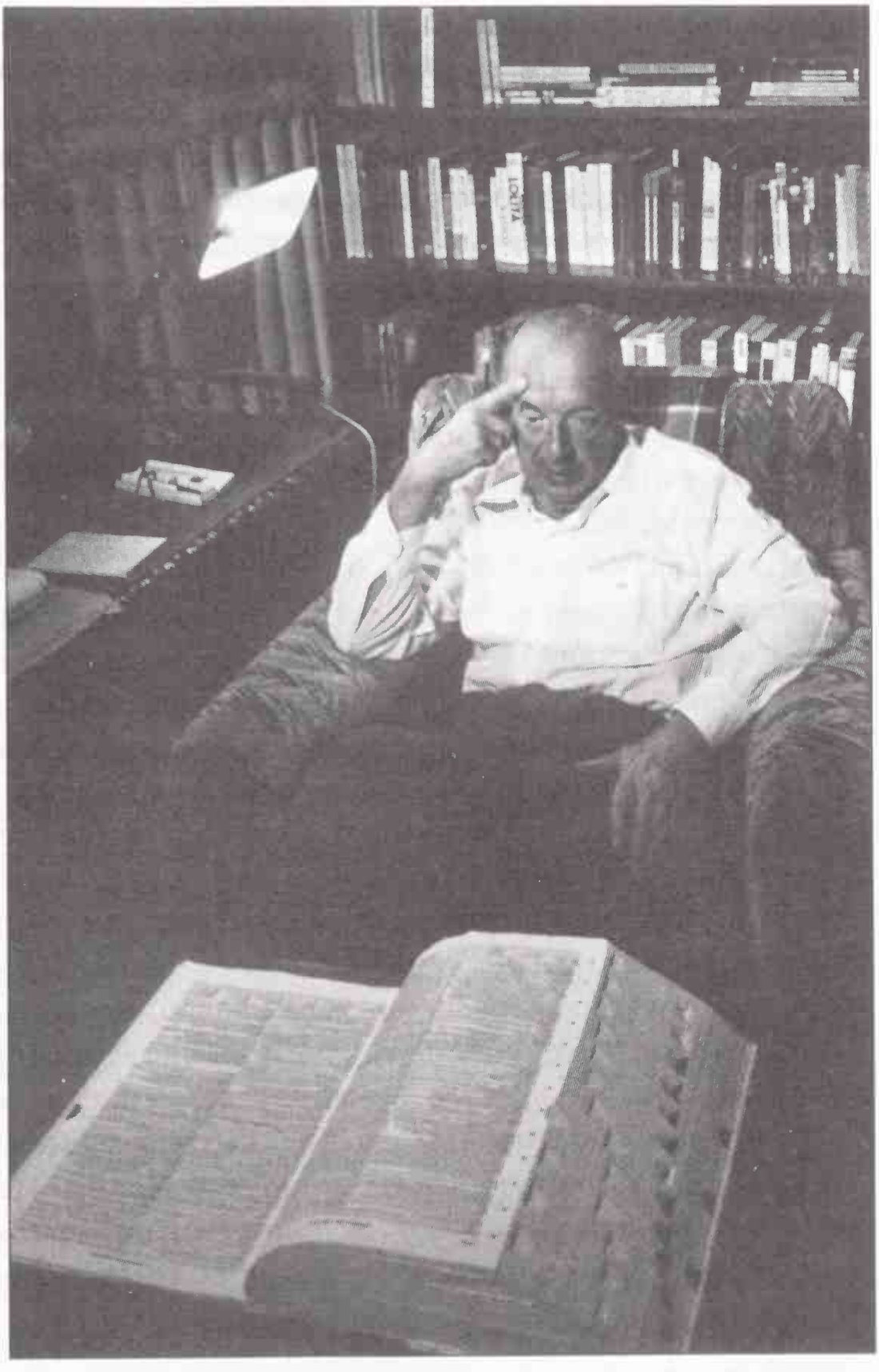
Если бы пожелания в день рождения были связаны только с лошадьми, что бы вы пожелали себе?

Пегаса, только Пегаса.

Говорят, вы работаете над новым романом. У него уже есть рабочее название? И не могли бы вы вкратце рассказать, о чем он?

Рабочее название романа, над которым я сейчас работаю, — «Просвечивающие предметы», а краткое изложение — пусть оно будет покрыто непроницаемой мглой. Сейчас ремонтируют фасад нашего отеля в Монтрё, вот я и добрался до крайней южной точки Португалии в поисках тихого местечка, где можно было бы писать (прибой и грохот ветра не в счет). Я пишу на разрозненных справочных карточках (мой текст уже существует на невидимых шпонах), которые я постепенно заполняю и сортирую, в процессе этого мне чаще требуется точилка, чем карандаш, но я говорил уже об этом несколько раз, участвуя в questionnaires (опросах) — слово, написание которого мне приходится всякий раз смотреть в словаре, с которым я не разлучаюсь во время моих путешествий — в словаре Уэбстера для учащихся, 1970 года — в нем, между прочим, написано, что «*Quassia*»* происходит от «Quassi», то есть негра из Сурина-

* *Кассия — род многолетних растений, распространенных в тропиках и субтропиках (александрийский лист), применяется как слабительное.*



ма, раба восемнадцатого века, изобретшего лекарство от глистов для белых детей. С другой стороны, ни один из моих собственных неологизмов или новых вариантов использования слова не включен в этот словарь. Ни *iridule* (перламутровое облачко в «Бледном огне»), ни *racemosa* (разновидность вишни), ни несколько поэтических терминов, таких, как *scud* и *tilt* (см. мой комментарий к «Евгению Онегину»).

На «Аду» было много откликов в прессе. Кто из критиков, на ваш взгляд, особенно точен в своих наблюдениях и почему?

За исключением нескольких беспомощных писак, которые не способны были продвинуться дальше первых глав, американские рецензенты оказались на удивление проницательны относительно моего самого космополитического и поэтического романа. Что же до английской прессы, то замечания проницательных критиков тоже весьма доброжелательны, а фигляры оказались еще более глупыми, чем обычно, тогда как мой неизменный духовный поводырь Филип Тойнби, похоже, еще более удручен «Адой», нежели «Бледным огнем». Я не запоминаю подробностей рецензий, а сейчас несколько горных гряд отделяют меня от моего архива; но вообще-то мы с женой давным-давно перестали раскладывать газетные вырезки по ящикам, о которых потом забываем, вместо этого наш толковый секретарь помещает их в большие альбомы, в результате я гораздо лучше информирован, чем раньше, о всяких пересудах и сплетнях. Отвечу на ваш вопрос прямо: главная любезность, которую я жду от серьезных критиков, — способность понять, что какое бы выражение или образ я ни использовал, моя цель — не стремиться быть шутливо-вульгарным или гротескно-непонятным, но выразить, что я чувствую и думаю, как можно правдивее и осмысленнее.

Ваш роман «Mary» имеет в США успех. Что вы испытали, когда ваш так давно написанный роман готовился к печати в английской версии?

В своем предисловии к английскому переводу моего первого русского романа, написанного сорок восемь лет назад, я подчеркнул природу параллелей между первой любовью автора в 1915 году и влюбленностью Ганина, который вспоминает о ней, как о своем собственном чувстве в стилизованном мире «Машеньки». Я возвращался к этой юношеской любви в моей автобиографии, начатой в сороковые годы (это центральная точка периода, отделявшего «Машеньку» от «Mary»), наверно потому теперешнее воскресение романа несколько странно и не вызывает особого трепета. И тем не менее я испытываю нечто другое, более абстрактный, хотя не менее благодарный трепет, когда говорю себе, что судьба не только сохранила хрупкую находку от разрухи и забвения, но позволила мне достаточно долго наблюдать, как разворачивают хорошо сохранившуюся мумию.

Если бы вы писали сценарий для музыкальной комедии «Лолита», что бы вы сделали самым смешным моментом?

Самым смешным было бы, если б я самолично попытался ее исполнить.

Перевод А.Г. Николаевской



Интервью VI.1971

Израэлю Шинкеру

Что вы делаете, чтобы приготовиться к суровым испытаниям жизни?

Перед тем как принять ванну и позавтракать, я каждое утро бреюсь, чтобы по первому требованию быть готовым к дальнему полету.

Какие литературные качества вы стремитесь обрести и каким образом?

Стремлюсь овладеть самыми лучшими словами во всех доступных лексических, ассоциативных и ритмических звучаниях, чтобы выразить, как можно точнее, то, что стремишься выразить.

Есть ли у вас литературные грехи, за которые вам придется когда-нибудь держать ответ, и как вы станете защищаться?

Мой грех в том, что на страницах моих книг слишком много политических болванов, а среди моих знакомых — интеллектуальных мошенников. В том, что был слишком привередлив в выборе мишеней.

Каково ваше положение в литературном мире?

Замечательный, прелестный вид отсюда.

Какие проблемы ставит перед вами ваше «ego»?

Лингвистическая проблема — уникальный акт эволюции мимикрии, благодаря которому на русском языке «ego» означает «его».

Что претендует сегодня на роль властителя ваших дум?

Луга. Луга с бабочками Scarce Heath на севере России и Grinell's Blue в Южной Калифорнии.

Каково ваше мнение о том, что человек восстает из грязи?

Великолепное зрелище. Хотя жаль, что остатки грязи прилипают к отравленным наркотиками мозгам.

Что нам следует думать о Смерти?

«Оставь меня в покое, молвит унылая Смерть»*— фальшивая надпись на пустой гробнице.

Какие типы власти вы приемлете, а какие нет?

Чтобы не ошибиться, я признаю одну власть — власть искусства над халтурой, триумф магии над брутальностью.

Какие глобальные проблемы оставляют вас равнодушным, а какие волнуют больше всего?

Чем масштабнее идея, тем меньше интереса я проявляю к ней. Самый большой отклик в моем сердце вызывают микроскопические пятнышки света.

Что мы можем (должны?) сделать, чтобы истина не ускользала от нас?

Можно (должно) пригласить высококвалифицированного корректора, чтобы быть спокойным, что ошибки и пропуски не исказили ускользающую истину интервью, коли газета взяла на себя труд опубликовать это интервью с автором, более всего озабоченным, чтобы его фраза была воспроизведена точно.

Перевод А.Г. Николаевской

* *Leave me alone (англ.) дословно: «оставь меня».*

Интервью IX.1971

Полю Суфрэну

Я читал ваше высказывание о том, что в истинном художественном произведении подлинный конфликт возникает не между героями, а между автором и миром. Не поясните свою мысль?

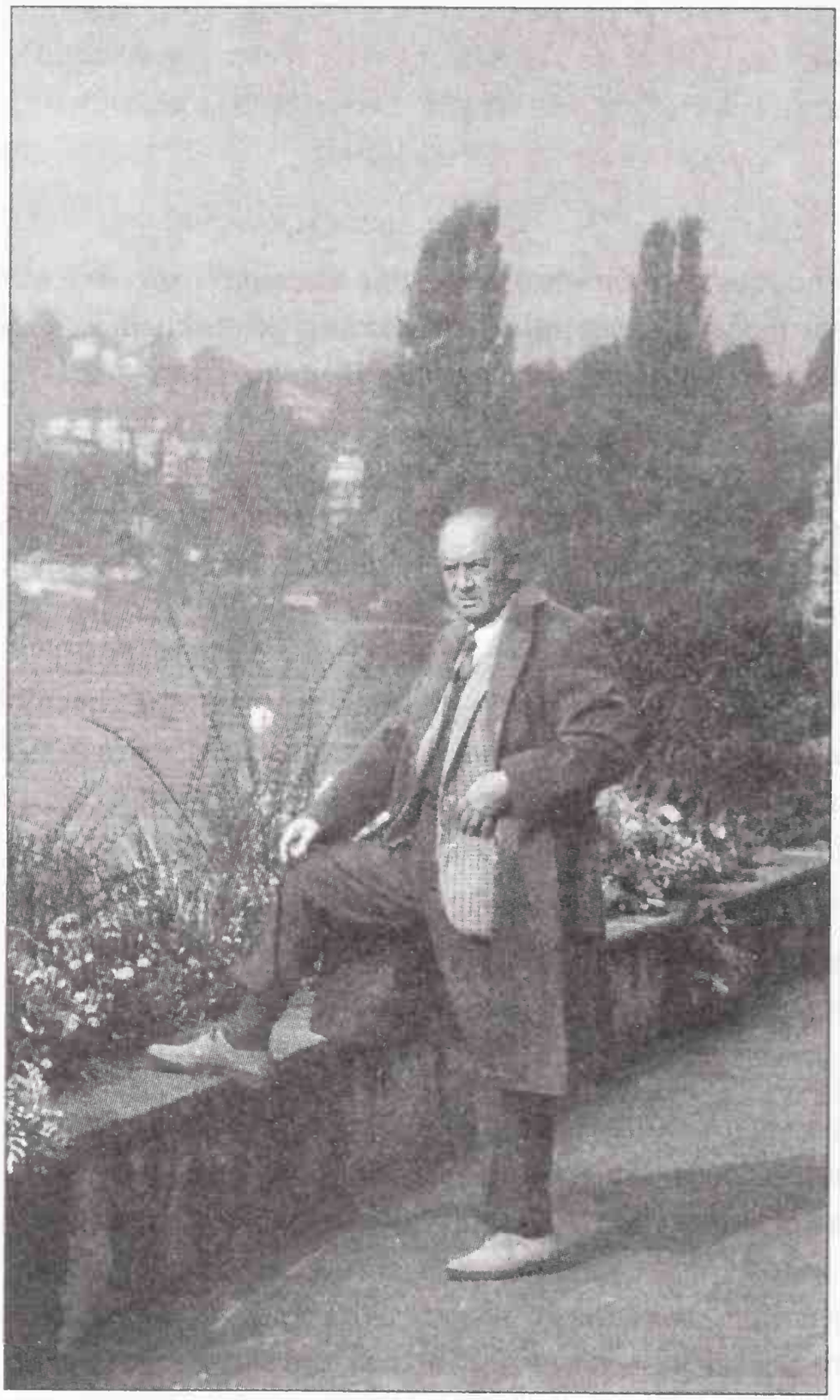
Думаю, что я сказал «между автором и читателем», а не «миром», ибо тогда бы получилась бессмысленная формула, потому что творческий художник создает свой собственный мир или миры. Он вступает в конфликт с читательской аудиторией, ибо он идеальный читатель своих произведений, и другие читатели очень часто — просто двигающие беззвучно губами призраки. С другой стороны, хороший читатель должен делать яростные усилия, когда вступает в противоборство с трудным автором, но его усилия будут вознаграждены, как только усядется пыль.

И что это за подлинный конфликт?

Конфликт, с которым я обычно сталкиваюсь.

Во многих ваших работах вы создаете мир вымысла и иллюзии — я называю его миром Алисы-в-Стране-чудес. Какова связь этого мира с вашей реальной борьбой с реальным миром?

«Алиса в стране чудес» — особая книга особого автора со своими каламбурами, каверзами и капризами. Если внимательно ее читать, то вскоре обнаружится — как юмористическое противостояние — наличие вполне прочного и довольно сентиментального мира, скрывающегося за полуотстранен-



ной мечтой. К тому же Льюис Кэрролл любил маленьких девочек, а я нет.

Вымысел и иллюзии могут иногда вызвать впечатление, что вы мистифицируете читателя и что ваша проза состоит из загадок. Что вы посоветуете людям, утверждающим, что вы просто-напросто непонятны?

Посоветую им решать кроссворды в воскресных газетах.

Стараетесь ли вы озадачивать людей и играть с ними в разнообразные игры?

Как же это было бы скучно!

В некоторых ваших произведениях доминирует прошлое. А что вы думаете о настоящем и будущем?

Моя концепция «ткани времени» несколько напоминает концепцию, изложенную в четвертой части «Ады». Настоящее лишь пик прошлого, а будущего нет.

Находите ли вы какие-то отрицательные стороны в том, что пишете на нескольких языках?

Невозможно следить за постоянно меняющимся сленгом.

А каковы преимущества?

Можно передать точный нюанс, переключаясь с языка на язык, с английского, на котором я сейчас говорю, на взрывной французский или мягко шуршащий русский.

Джордж Стайнер объединил вас с Сэмюэлом Беккетом и Хорхе Луи Борхесом, назвав вас троих вероятными кандидатами на титул гения в современной литературе. Что вы думаете по этому поводу?

Упомянутых драматурга и эссеиста воспринимают в наши дни с таким религиозным трепетом, что в этом триптихе я чувствовал бы себя разбойником меж двух Христосов. Впрочем, веселым разбойником.

Перевод А.Г. Николаевской



Интервью X.1971

Курту Хоффману

О времени и его ткани

Можно представить себе различные виды времени, как, например, «прикладное время» — время, относящееся к событиям, которое мы измеряем посредством часов и календарей; но эти типы времени неминуемо подпорчены нашим представлением о пространстве, пространственной последовательности, протяженности и частях пространства. Когда мы говорим о «ходе времени», то представляем себе некую абстрактную реку, которая протекает через некий обобщенный пейзаж. Прикладное время, измеримые иллюзии времени, полезны для историков с физиками и их целей, меня они не интересуют, как не интересуют они и мое творение — Вана Вина в четвертой части моей «Ады».

И он, и я в этой книге пытаемся исследовать суть времени, не его ход. Ван упоминает о возможности быть «любителем Времени, эпикурейцем длительности», о способности чувственно восхищаться тканью времени «в его плоти и в его протяженности, в его устремлении и в его складках, в самой неосязаемости его дымчатой кисеи, в прохладе его непрерывности». Он также убежден, что «Время — питательная среда для метафор».

Время, пусть и родственное ритму, не просто ритм, который бы предусматривал движение, — Время недвижимо. Величайшее открытие Вана в том, что он воспринимает Время как впадину, темнеющую между двумя ритмическими ударами, узкую и бездонную тишину именно между ударами, а не

как сами удары, которые только сковывают Время. В этом смысле человеческая жизнь не пульсирующее сердце, а упущенный им удар.

Личное прошлое

Чистое Время, Осязающее Время, Реальное Время, Время, свободное от содержания и контекста, — именно такое Время описывается под моим чутким руководством созданным мной героем. Прошлое также является частью этой материи, частью настоящего, однако предстает как бы вне фокуса. Прошлое — это постоянное накопление образов, но наш мозг — не идеальный орган постоянной ретроспекции, и лучшее, на что мы способны, — это подхватывать и стараться удержать проблески радужного света, проносящиеся в памяти. Это удерживание и есть искусство, художественный отбор, художественное смешение, художественная перестановка реальных событий. Плохой мемуарист ретуширует прошлое и в результате получается пересиненная или порозовевшая фотография, сделанная чужаком и предназначенная утолить сентиментальную тоску по утраченному. Хороший мемуарист, с другой стороны, делает все возможное, чтобы максимально сохранить правдивость детали. Одним из способов достижения цели для него становится правильный выбор места на холсте, куда ляжет точный мазок явленного памятью цвета.

Унаследованное прошлое

Итак, сочетание и наложение вспоминаемых подробностей является главным фактором творческого процесса восстановления прошлого. А это означает исследование не только индивидуального прошлого, но также и прошлого семьи в поисках духовного родства, своего предварения, смутных намеков на свое яркое и мощное Настоящее. Эта забава, разумеется, хороша для преклонного возраста. Прослеживание пращура до самого его логовища мало чем отличается от

мальчишеских поисков птичьего гнезда или мячика, укатившегося в траву. Рождественскую елку детства сменяет фамильное древо.

Как автор нескольких статей по чешуекрылым, таких, как «Неарктические представители рода Lycaeides», я испытываю некий трепет, обнаруживая, что Николай Козлов, дед моей матери по материнской линии, появившийся на свет два века тому назад и первым возглавивший Российскую Императорскую медицинскую академию, написал статью под названием «О сужении яремной дыры у душевнобольных», с чем замечательно перекликаются мои «Неарктические представители и т.п.». И не менее идеальной представляется мне связь между пяденицей Набокова, маленькой американской бабочкой, названной в мою честь, и рекой Набокова в Nova Zembla, названной так в честь моего прадеда, который участвовал в начале девятнадцатого века в арктической экспедиции. Обо всем этом я узнал довольно поздно. У нас в семье неодобрительно относились к разговорам о предках; запрет исходил от отца, который с крайним презрением воспринимал малейшее проявление, даже признак снобизма. Стоит мне только представить, сколь многими сведениями я мог воспользоваться для своих мемуаров, я все-таки сожалею, что подобных разговоров у нас не велось. Просто не принято это было у нас в семье шестьдесят лет тому назад, за двенадцать сотен миль отсюда.

Генеалогическое древо

Мой отец, Владимир Набоков, был государственный деятель, либерал, член первого российского парламента, ревнитель закона и справедливости в непростых обстоятельствах империи. Он родился в 1870 году, отправился в изгнание в 1919 году, а через три года в Берлине был убит двумя фашистскими бандитами, пытаясь заслонить собой друга, профессора Милюкова.

В Санкт-Петербургской губернии Набоковы соседствовали поместьями с семейством Рукавишниковых. Моя мать, Елена (1876—1939), была дочерью Ивана Рукавишникова, помещика и филантропа.

Мой дед со стороны отца, Дмитрий Набоков (1827—1904), при двух царях в течение восьми лет занимал пост министра юстиции (1878—1885).

Предков моей бабки с ее отцовской стороны, фон Корфов, можно проследить до четырнадцатого века, а в женской линии у них длинной вереницей тянутся фон Тизенгаузены, среди которых был Энгельбрехт фон Тизенгаузен из Лифляндии, принимавший около 1200 г. участие в третьем и четвертом Крестовых походах. Другим прямым моим предком является Кангранде делла Скала, князь Веронский, давший приют изгнаннику Данте Алигьери, и его герб (две большие собаки, придерживающие лестницу) украшает «Декамерон» Боккаччо (1353). Внучка делла Скала, Беатриче, сочеталась в 1370 году браком с графом Вильгельмом Эттингенским, внуком толстяка Болко Третьего, герцога Силезского. Их дочь вышла замуж за некоего фон Вальдбурга, и трое Вальдбургов, один Киттлиц, за ними двое Поленцев и десяток Остен-Сакенов, потом Вильгельм-Карл фон Корф с Элеонорой фон дер Остен-Сакен явились впоследствии прародителями деда моей бабки с отцовской стороны, Николая, павшего в сражении 12 июня 1812 года. Его жена Антуанетта Граун, бабка моей бабки, приходилась внучкой композитору Карлу-Генриху Грауну (1701—1759).

Берлин

Мой первый роман на русском языке был написан в Берлине в 1924 году — то была «Машенька», и она же стала первой из переведенных моих книг и вышла на немецком под названи-

ем «*Sie kommt — kommt Sie?*»* в издательстве «Ульштейн» в 1928 году. Последующие семь моих романов были также написаны в Берлине, и действие в них повсюду, целиком или отчасти, происходит в Берлине. Таков вклад Германии в атмосферу и в само написание всех моих восьми русских романов, созданных в Берлине. Переехав туда в 1921 году из Англии, я едва владел немецким, слегка приобщившись к нему во время предыдущего наезда в Берлин весной 1910 года, когда мы с братом, а также наш учитель русского лечили там зубы у американского дантиста. Учась в Кембриджском университете, я поддерживал свой русский чтением русской литературы, основного моего предмета, а также сочинением на русском ужасающего количества стихов. Едва я перебрался в Берлин, меня охватил панический страх, будто, учась бегло говорить по-немецки, я подпорчу драгоценные залежи своего русского языка. Создать языковой заслон оказалось легче оттого, что я обитал в узком кругу друзей, русских эмигрантов, и читал исключительно русские газеты, журналы и книги. Единственными прорывами в сферу местного языка стали для меня обмен любезностями с постоянно меняющимися квартирными хозяевами и хозяйками, а также повседневное общение в магазине, типа: *Ich möchte etwas Schinken***. Теперь я жалею, что в немецком не преуспел; жалею с позиций культурного человека. Тем немногим, что я в том направлении предпринял, явились мои юношеские переводы вокальных произведений на слова Гейне для одной русской певицы-контральто, которой, надо отметить, было важно, чтобы мелодичные гласные полностью совпадали по звучанию, и потому я переиначил *Ich grolle nicht* в «Нет, злобы нет...» вместо старого, трудного для голосового исполнения «Я не сержусь...». Впоследствии я читал Гете и Кафку *en regard****,

* *Она приезжает — приедет ли она? (нем.).*

** *Мне бы кусочек ветчины (нем.).*

*** *Здесь: пользуясь параллельным переводом (фр.).*

как и Гомера с Горацием. И, разумеется, с детских лет я корпел с помощью словаря над большим количеством немецких книг о бабочках.

Америка

В Америке, где я всю прозу писал на английском, ситуация оказалась иной. Уже с раннего детства я говорил по-английски так же легко, как и по-русски. В Европе еще в тридцатые годы я написал по-английски один роман, к тому же перевел на английский два своих русских романа. В языковом, если не в эмоциональном, плане этот переезд оказался вполне переносим. Всевозможные терзания возместились для меня тем, что в Америке я написал русские стихи, неизмеримо превосходящие все, написанные мною в Европе.

Чешуекрылые

Серьезно я занимался чешуекрылыми всего восемь лет в сороковые годы, преимущественно в Гарварде, где работал научным сотрудником отдела энтомологии Музея сравнительной зоологии. Мне пришлось в какой-то степени исполнять обязанности музейного хранителя, но в основном моя работа состояла в классификации определенной разновидности маленьких бабочек-голубянок в зависимости от строения гениталий их самцов. Эти занятия требовали постоянного сидения за микроскопом, и так как я по шесть часов в день проводил за ним, то окончательно испортил зрение; между тем, с другой стороны, годы работы в Гарвардском музее остаются самыми радостными и волнующими в моей сознательной жизни. Летом мы с женой отправлялись охотиться за бабочками, в основном в Скалистые горы. В последние пятнадцать лет я занимался коллекционированием повсюду, в Северной Америке и в Европе, но не опубликовал ни одной научной статьи о бабочках, поскольку создание новых романов и переводы старых поглощали слишком много времени: миниа-

тюрные цеплялки бабочек-самцов ничтожны в сравнении с орлиными когтями литературы, разрывающими меня денно и нощно. Моя энтомологическая библиотечка в Монтрё, признаюсь, скромнее тех кип литературы о бабочках, которыми я зачитывался в детстве.

Я открыл и описал несколько видов и подвидов бабочек, преимущественно из Нового Света. В подобных случаях имя открывателя, воспроизведенное латинским алфавитом, добавляется к изображенному курсивом названию, данному им тому или иному существу. Несколько бабочек и один ночной мотылек названы в мою честь: в названия насекомых моя фамилия включена в виде «*nabokovi*», за которым уже следует имя открывателя. Кроме того, в Северной Америке существует некий род *Nabokovia* Хемминга. Все мои американские коллекции хранятся в музеях Нью-Йорка, Бостона и Итаки. Бабочки, которых я ловил в последнее десятилетие, чаще всего в Швейцарии и Италии, пока еще не разложены. Они все еще в бумаге, вернее, в маленьких лощеных конвертиках, уложенных в жестяные коробки. Со временем бабочки будут выложены на влажные полотенца, затем пришпилены, расправлены, снова высушены на дощатых подставках, и наконец снабжены ярлыком и помещены в застекленные ящики специального шкафа, и будут храниться, надеюсь, в роскошном энтомологическом музее Лозанны.

Семья

Я всегда был ненасытным книгочеем, и теперь, как и в детские годы, отсвет ночника на томике при кровати для меня на весь день желанный якорь и путеводная звезда. Из иных острых удовольствий назову телетрансляцию футбольного матча, порой бокал вина или треугольный глоток баночного пива, солнечные ванны на лужайке, а также сочинение шахматных задач. Возможно, самое неординарное — это безмятежное течение семейной жизни, которая на всем своем длитель-

ном протяжении — почти полвека — на всех этапах нашей жизни в изгнании совершенно сбивала с толку и окружающие злые силы, и докучливых посланцев от внешних обстоятельств. Многие мои произведения посвящены моей жене, и ее портрет часто каким-то таинственным образом проявляется в отраженном свете внутренних зеркал моих книг. Мы поженились в Берлине, в апреле 1925 года, в разгар сочинения мною первого русского романа. Мы были до смешного бедны, ее отец разорен, моя мать-вдова существовала на жалкую пенсию. Мы с женой жили в мрачных комнатках, которые снимали в западном районе Берлина, найдя приют у полуголодного семейства немецких военных; я давал уроки тенниса и английского, а через девять лет, в 1934 году, на заре новой эры родился наш единственный сын. В конце тридцатых мы эмигрировали во Францию. Мои произведения начали переводить, мои публичные чтения в Париже и других местах стали весьма популярны; но вот пришел конец моей европейской жизни: в мае 1940 года мы переехали в Америку.

Слава

У советских политиков довольно смешная провинциальная манера аплодировать рукоплещущей им аудитории. Надеюсь, меня не обвинят в лукавом самодовольстве, если я скажу в ответ на ваши комплименты, что имею самых замечательных читателей, о каких писатель может только мечтать. Считаю себя американским писателем, родившимся в России, получившим образование в Англии, взращенным на западноевропейской культуре; я чувствую в себе это сочетание, но даже и столь явный сливовый пудинг не в состоянии разобраться, из чего он состоит, в особенности пока его озаряет бледный огонь свечек. И Филд, и Аппель, и Проффер, и многие другие в США, и Циммер в Германии, и Вивиан Даркблоом (известный в Кембридже своей застенчивостью) — все они обогатили своей эрудицией мое творческое

вдохновение, что и принесло блистательные результаты. Мне бы хотелось сказать еще и о моих героических читателях из России, но не позволяет, помимо чувства ответственности, избыток всяких чувств, с которыми я пока не могу совладать разумным путем.

Швейцария

Непревзойденная почтовая служба. Ни надоедливых демонстраций, ни яростных забастовок. Альпийские бабочки. Фантастические закаты — достаточно взгляда на запад из окна — усыпают блестками озеро, дробя багряное солнце! К тому же — неожиданная прелесть метафорического заката в очаровательных окрестностях.

Всё — суета

Фраза представляет собой софизм, поскольку, если ее утверждение справедливо, то она сама — «суета», а если не справедливо, тогда при чем тут «всё». Вы утверждаете, будто это — главный мой девиз. Да что вы, неужто и в самом деле в моей прозе столько обреченности и «крушения надежд»? Гумберт терпит крах, это очевидно; кое-кто из других моих негодяев тоже терпит крах; полицейские государства терпят полнейший крах в моих романах и рассказах; однако любимые мои создания, мои блистательные герои — в «Даре», в «Приглашении на казнь», в «Аде», в «Подвиге» и т.п., — в конечном счете оказываются победителями. По правде говоря, я верю, что в один прекрасный день явится переоценщик, который объявит, что я совсем не легкомысленная жар-птица, но убежденный моралист, изобличающий грех, бичующий глупость, высмеивающий пошлость и жестокость, утверждающий главенство нежности, таланта и чувства гордости.

Перевод Оксаны Кириченко



Интервью 11.1972
Симоне Морини

Мир был и остается для вас открытым. С вашим прустовским чувством места что так привлекает вас в Монтрё?

Мое чувство места скорее набоковское, чем прустовское. Что касается Монтрё, здесь много привлекательных моментов — приятные люди, близость гор, исправная почта, квартира в комфортабельном отеле. Мы живем в старой части «Палас-отеля», фактически в его исконной части, той, что существовала и сто пятьдесят лет назад (на старых эстампах 1840 года или около того видно здание гостиницы в его первоначальном виде и различимы наши будущие окна). Наши апартаменты состоят из нескольких маленьких комнат с двумя с половиной ваннами — результат недавнего слияния двух квартир. Последовательность расположения такова: кухня, гостиная-столовая, комната моей жены, моя комната, бывшая кухонька, теперь заполненная моими бумагами, и бывшая комната нашего сына, превращенная в кабинет. Квартира забита книгами, картотечными ящиками и папками. То, что весьма помпезно называется библиотекой, представляет собой заднюю комнату, в которой собраны мои опубликованные работы, и есть еще дополнительные полки на чердаке, слуховое окно которого часто посещают голуби и клушицы. Я привожу это мелочно-дотошное описание, чтобы опровергнуть искажения в интервью, недавно опубликованном в другом нью-йоркском журнале, — длинной штуке с досадными лжецитатами, неверной интонацией и фаль-

шивым обменом репликами, в продолжение которого я, оказывается, пренебрежительно отзываюсь об ученых трудах своего дорогого друга как об исполненных «педантизма» и отпускаю двусмысленные шуточки по поводу трагической судьбы мужественного писателя.

Содержится ли доля правды в слухах о том, что вы подумываете навсегда оставить Монтрё?

Ну, ходят слухи, что каждый из живущих ныне в Монтрё рано или поздно покинет его навсегда.

«Лолита» представляет собой удивительный «Бедекер» по Соединенным Штатам. Что очаровывало вас в американских мотелях?

Очарование было чисто утилитарным. В течение нескольких сезонов и по много тысяч миль за каждый сезон моя жена возила меня на автомобиле («плимут», «олдсмобиль», «бьюик», «бьюик спешл», «импала» — в таком порядке моделей) с единственной целью — собирать чешуекрылых; все они находятся теперь в трех музеях (Естественной истории в Нью-Йорке, Сравнительной зоологии в Гарварде и Комсток-холл в Корнелле). Обычно мы проводили день или два в каждом мотеле, но иногда, если охота бывала удачной, задерживались в одном месте на несколько недель. Основным *raison d'être** мотеля была возможность выйти из дома прямо в осиновую рощу с цветущими люпинами или взобраться на дикий горный склон. Мы совершали многочисленные вылазки и по дороге между мотелями. Все это я опишу в своей новой книге воспоминаний, «Продолжай, память», в которой, помимо любви к бабочкам, рассказывается о многих любопытных вещах — занятных случаях в Корнелле и Гарварде, веселых перебранках с издателями, моей дружбе с Эдмундом Уилсоном и так далее.

* *Смысл существования (фр.).*

В поисках бабочек вы бывали в Вайоминге и Колорадо. Какими вы нашли эти места?

Моя жена и я собирали бабочек не только в Вайоминге и Колорадо, но и в большинстве других штатов, а также в Канаде. Список географических пунктов, которые мы посетили между 1940 и 1960 годами, занял бы много страниц. Каждая бабочка, убитая профессиональным сдавливанием торакса, немедленно опускается в маленький лощеный конверт; около тридцати таких конвертов умещается в одном походном контейнере, который, наряду с сачком, составляет мой единственный атрибут охоты. При соблюдении надлежащих условий хранения пойманные экземпляры могут содержаться в этих конвертах, до того как быть расправленными и уложенными под стекло, любое количество лет. На каждом конверте надписывается точное название местности и дата, которые заносятся также в карманный дневничок. Хотя пойманные мной образцы хранятся теперь в американских музеях, я сохранил сотни этикеток и записей. Вот всего несколько случайно выбранных заметок.

Дорога к Терри пику от Шоссе 85, близ Лида, 6500—7000 футов, в Черных горах Южной Дакоты, 20 июля 1958 г.

Над дорогой Томбой, между Социальным туннелем и шахтой Буллион, на высоте около 10500 футов, близ Теллурида, округ Сан-Мигель, зап. Колорадо, 3 июля 1951 г.

Близ Карнера, между Олбани и Шенектади, Нью-Йорк, 2 июня 1950 г.

Близ Колумбайн-Лодж, Эстес-парк, вост. Колорадо, около 9000 футов, 5 июня 1947 г.

Содовая гора, Орегон, ок. 5500 футов, 2 августа 1953 г.

Над Порталом, дорога к Растлер-парку, на высоте от 5500 до 8000 футов, горы Чирикахуа, Аризона, 30 апреля 1953 г.

Ферни, в трех милях на восток от Элко, Британская Колумбия, 10 июля 1958 г.

Гранитный перевал, горы Бигхорн, 8950 футов, вост. Вайоминг, 17 июля 1958 г.

Близ озера Кроли, Бишоп, Калифорния, ок. 7000 футов, 3 июня 1953 г.

Близ Гатлинбурга, Теннесси, 21 апреля 1959 г. И так далее, и так далее.

Куда вы теперь ездите за бабочками?

В разные чудесные места в Вале, кантон Тессан; в Гризон; в итальянские горы; на острова в Средиземном море; в горы Южной Франции и иные местности. В основном я специализируюсь на европейских и североамериканских бабочках, живущих на больших высотах, и никогда не бывал в тропиках.

Маленькие горные поезда, взбирающиеся к альпийским лугам, через солнце и тень, над скальной породой или хвойным лесом, приемлемы в пути и восхитительны в пункте назначения, доставляя тебя к исходной точке путешествия, занимающего целый день. Все же мой любимый способ передвижения — канатная дорога, и особенно кресельный подъемник. Я нахожу чарующим и призрачным, в лучшем смысле слова, скользить, сидя в этом магическом кресле под утренним солнцем, от долины до границы леса, наблюдая сверху за собственной тенью — с призраком сачка в призраке сжатой руки, — следить, как ее сидящий силуэт мягко поднимается вдоль цветущего склона, меж танцующими бархатницами и проносящимися перламутровками. Когда-нибудь ловец бабочек погрузится в еще более мечтательную явь, плывя над горами, уносимый прицепленной к его спине крохотной ракетой.

Как вы обычно путешествовали в прошлом, отправляясь за бабочками? Разбивали вы, например, лагерь?

Юношей семнадцати лет, в канун русской революции, я серьезно планировал (будучи независимым обладателем унаследованного состояния) лепидоптерологическую экспедицию в Среднюю Азию, и она, естественно, была бы сопряжена с многочисленными лагерными стоянками. Ранее, в возрасте, скажем, семи или восьми лет, я редко забредал дальше полей и ле-

сов нашего имения под Санкт-Петербургом. В двенадцать, собираясь отправиться в какое-нибудь местечко в полудюжине или более миль от дома, я пользовался велосипедом, привязывая сачок к раме; но проходимых на колесах лесных тропинок было немного. Можно было, конечно, добраться туда верхом, но из-за наших свирепых русских слепней оставлять коня на привязи в лесу на долгое время представлялось невозможным. Мой горячий гнедой однажды чуть не залез на дерево, к которому был привязан, пытаясь избавиться от них: крупных тварей с водянисто-шелковыми глазами и тигриными тельцами, и серых карликов, с еще более болезнетворным хоботком, но очень вялых. Разделаться с двумя или тремя из этих выцветших пьяниц, присосавшихся к шее моего рысака, одним ударом затянутой в перчатку руки доставляло мне замечательное эмфатическое облегчение (это может не понравиться специалисту по двукрылым). Так или иначе, во время своих походов за бабочками я всегда предпочитал ходьбу любым другим способам передвижения (не считая, разумеется, летающего сиденья, лениво парящего над травянистыми латками и скалистыми склонами неизведанной горы или порхающего над саамой цветущей крышей тропического леса), ибо когда вы идете пешком, в особенности по хорошо изученной вами местности, существует изысканное наслаждение в том, чтобы, отклоняясь от выбранного маршрута, посетить ту или иную прогалину, лесистый островок, комбинацию почвы и флоры — заглянуть в гости к знакомой бабочке в среде ее обитания, взглянуть, вылезла ли она из кокона, и если да, как она поживает.

Каков ваш идеал превосходного гранд-отеля?

Абсолютная тишина, никакого радио за стеной и в лифте, гремящих наверху шагов и храпа снизу, никаких гондольеров, кутящих через дорогу, и пьяных в коридорах. Вспоминаю ужасную сценку (а это было в пятизвездочном палассе, на роскошь и уединенность которого указывал помещенный в путеводителе знак в форме красной певчей птички!).

Заслышав шум прямо за дверью своей спальни, я высунул голову, готовя проклятие — которое улетучилось, едва я увидел, что происходит в коридоре. Американец с наружностью путешествующего бизнесмена плелся, спотыкаясь, по коридору с бутылкой виски, а его сын, мальчик лет двенадцати, пытался его утихомирить, повторяя: «Пожалуйста, папа, пожалуйста, пойдем спать», — что напомнило мне схожую ситуацию в чеховском рассказе.

Что, на ваш взгляд, изменилось в стиле путешествий за последние шестьдесят лет? Вы ведь любили спальные вагоны.

О да. В первые годы этого века в витрине бюро путешествий на Невском проспекте была выставлена модель дубово-коричневого международного спального вагона трех футов в длину. В своем изящном правдоподобии он намного превосходил крашеную жесть моих заводных поездов. К сожалению, модель не продавалась. Внутри можно было разглядеть голубую обивку, тисненую кожу стен купе, полированные поверхности, зеркала в рамах, прикроватные светильники в форме тюльпанов и другие сводящие с ума детали. Широкие окна чередовались с более узкими, одиночные со сдвоенными, а некоторые были из матового стекла. В нескольких купе уже были разобраны постели.

Великолепный и славный тогда Норд-экспресс (он стал совсем другим после Первой мировой войны, когда его элегантный карий окрас сменился на нуворишский голубой), состоявший исключительно из таких международных вагонов, ходил дважды в неделю, соединяя Санкт-Петербург с Парижем. Я бы сказал, непосредственно с Парижем, если бы пассажирам не приходилось пересаживаться с одного на другой, отдаленно напоминающий первый поезд на русско-германской границе (Вержболово — Эйдкунен), где широкая и ленивая русская шестидесяти с половиной дюймовая колея сменялась пятидесяти шести с половиной дюймовым европейским стандартом и уголь заменял березовые поленья.

В дальнем уголке памяти я могу, кажется, различить пять таких поездок в Париж, причем конечным пунктом назначения были Ривьера или Биарриц. В 1909-м, год, который я сейчас вспомнил, наша компания состояла из одиннадцати человек и одной таксы. В перчатках и дорожной шляпе, в купе, которое он делил с нашим воспитателем, сидит, читая книгу, мой отец. Моего брата и меня отделяет от них умывальная комната. Моя мать и ее служанка Наташа занимают купе, соседнее с нашим. Далее следуют две моих младших сестры, их английская гувернантка, мисс Лавингтон (позже ставшая гувернанткой царских детей), и русская няня. Непарный в нашей компании, отцовский лакей Осип (которого спустя десять лет педантичные большевики расстреляли за то, что тот присвоил наши велосипеды, вместо того чтобы передать их народу) ехал в купе с незнакомцем (Фероди, известный французский актер).

Исчез плюмаж пара, исчезли гром и пламя, ушла романтика железной дороги. Популярный ныне *train rouge** — всего лишь скоростной трамвай. Что касается европейских спальных вагонов, они теперь серые и вульгарные. «Одиночка», которой я обычно езжу, — это чахлое купе с угловым столиком, скрывающим несоразмерные туалетные приспособления (не очень отличается от фарсового американского «купе», где, чтобы добраться до искомого предмета, необходимо встать и подпереть плечом собственную кровать подобно Лазарю). Все же для человека с прошлым какое-то тающее очарование цепляется за международные спальные поезда, доставляющие вас прямо из Лозанны в Рим или с Сицилии в Пьемонт. Правда, тема вагона-ресторана изгажена. Сандвичи и вино продают лоточники на станциях, а ваш собственный пластиковый завтрак готовит изможденный полуодетый проводник в своей неряшливой каморке по соседству со зловонным вагонным туалетом; однако детские мгновения волнения и чуда

* *Красный поезд (фр.).*

иногда возвращаются благодаря тайне вздыхающих остановок в ночи или первому утреннему проблеску моря и скал.

Что вы думаете о суперсамолетах?

Я думаю, что рекламным отделам авиакомпаний, старающимся проиллюстрировать простор пассажирского салона, следует прекратить изображать невозможных детей, вертящихся между их безмятежной матерью и пытающимся читать незнакомцем с седыми висками. В остальном эти огромные машины — шедевры технологии. Я никогда не перелетал через Атлантику, но совершал упоительные перелеты самолетами «Свисс Эйр» и «Эр Франс». В них подают отличное спиртное, а вид с малых высот завораживающе прелестен.

Что вы думаете о багаже? Полагаете ли вы, что он тоже утерял изысканность?

Хороший багаж всегда приятен взгляду, и сейчас продается много красивых предметов багажа. Стиль, конечно, изменился. С нами нет больше слоновьих размеров дорожного кофра, образец которого появляется в визуально приятной, а в остальном абсурдной киноверсии посредственной, но все же правдоподобной «Смерти в Венеции» Манна. Я все еще бережно храню элегантный, элегантно потертый образчик багажа, некогда принадлежавший моей матери. Его путешествия в пространстве подошли к концу, но он все мягко жужжит, летя сквозь время, ибо я храню в нем старые семейные письма и такие любопытные документы, как свидетельство о моем рождении. Я на пару лет младше этого старинного чемодана, пятидесяти сантиметров в длину на тридцать шесть в ширину и шестнадцать в высоту, строго говоря, несколько увеличенного в размерах *nécessaire de voyage** свиной кожи, с инициалами «H.N.», искусно шитыми густым серебром под такой же короной. Его купили в 1897 году для свадебного путешествия моей матери во Флоренцию. В 1917 он перевез из Санкт-Петербурга в Крым, а за-

* *Дорожный несессер (фр.).*

тем в Лондон, горстку драгоценностей. Около 1920 года он уступил ростовщику свои дорогие шкатулки из хрусталя и серебра, и хитро натянутые на внутренней стороне крышки кожаные карманы опустели. Утрата, однако, была более чем щедро возмещена за те тридцать лет, что он пропутешествовал со мной — из Праги в Париж, из Сен-Назара в Нью-Йорк и через зеркала более чем двухсот комнат в мотелях и арендованных домах, в сорока шести штатах. То, что самым долговечным предметом из нашего русского наследства оказался дорожный чемодан, представляется мне одновременно логичным и эмблематичным.

Что для вас является «совершенным путешествием»?

Любая первая прогулка в любом новом месте — особенно там, где до меня не был ни один лепидоптеролог. В Европе все еще остались неисследованные горы, а я пока могу проходить по двадцать километров в день. Обычный странник может испытать при такой прогулке укол удовольствия (безоблачное утро, деревня еще спит, одна сторона улицы уже залита солнцем, надо попытаться купить английские газеты на обратном пути, вот, кажется, поворот, точно, тропинка в Катаратту), но холодный металл палки сачка в моей правой руке усиливает удовольствие до почти непереносимого блаженства.

Перевод Марка Дадяна



Интервью X.1972 *покладистому аноному*

Я хотел бы попросить вас прокомментировать две русские книги. Первая — «Доктор Живаго». Как я понимаю, вы всегда отказывались писать о ней?

Около пятнадцати лет назад, когда советский официоз подверг роман Пастернака лицемерным нападкам (для того чтобы тиражи зарубежных изданий постоянно росли, а выручку прикарманить и тратить на пропаганду, которую советские власти вели за рубежом), когда затравленного и загнанного в тупик писателя американская пресса превратила в икону, когда его «Живаго» стал состязаться в рейтинге бестселлеров с моей «Лолитой», мне представилась возможность ответить на предложение Роберта Бингема из нью-йоркской газеты «Репортер» написать на роман рецензию.

И вы отказались?

О да. Недавно я нашел в своих архивах черновик того ответа, датированного 8 ноябрем 1958 года, он был написан в Голдуин-Смит-холле (Итака, штат Нью-Йорк). Я написал Бингему, что существует несколько причин, мешающих мне свободно высказывать свое мнение в прессе. Очевидная причина — страх навредить автору. Хотя я никогда не был влиятельным критиком, я живо представил себе стайку писак, стремящихся превзойти мою «эксцентричную» откровенность, что в конечном счете приведет к тому, что тиражи станут падать, тем самым планы большевиков будут разрушены, а их заложник окажется, как никогда, уязвим. Были и другие причины, но я, безусловно, оставляю в стороне тот момент, который мог бы изме-

нить мое решение и в конце концов заставить меня написать эту сокрушительную статью, — воодушевляющая перспектива увидеть, как какой-нибудь осел или гусь объявляет факт ее появления ущемленным самолюбием соперника.

Вы поделились своими мыслями о «Докторе Живаго» с Робертом Бингемом?

Я сказал ему то, что думаю и по сей день. Любой интеллигентный русский человек увидел бы, что книга пробольшевистская и исторически фальшивая, и не только потому, что автор игнорирует либеральную революцию весны 1917 года, а его святой доктор принимает с бредовой радостью большевистский *coup d'Etat** — и все это в полном соответствии с линией партии. Оставив в стороне политику, считаю, что книга — жалкая, топорная, тривиальная, мелодраматическая, с банальными ситуациями, сладострастными адвокатами, неправдоподобными барышнями и банальными совпадениями.

И тем не менее вы высокого мнения о Пастернаке как о поэте?

Да, я горячо приветствовал тот факт, что ему присудили Нобелевскую премию, — у него очень сильные стихи. В «Живаго», однако, проза не достигает тех же высот, что его поэзия. То там, то здесь — в описании природы, в метафоре — слышны отголоски его поэтического таланта, но эти случайные фиоритуры не в состоянии спасти роман от провинциальной банальности, столь типичной для советской литературы последних пятидесяти лет. Именно эта связь с советской традицией внушила любовь к книге нашему прогрессивному читателю. Я глубоко сочувствую тяжкой судьбе Пастернака в полицейском государстве, но ни вульгарный стиль «Живаго», ни философия, ищущая пристанище в болезненно слащавом христианстве, не в силах превратить это сочувствие в энтузиазм собрата по ремеслу.

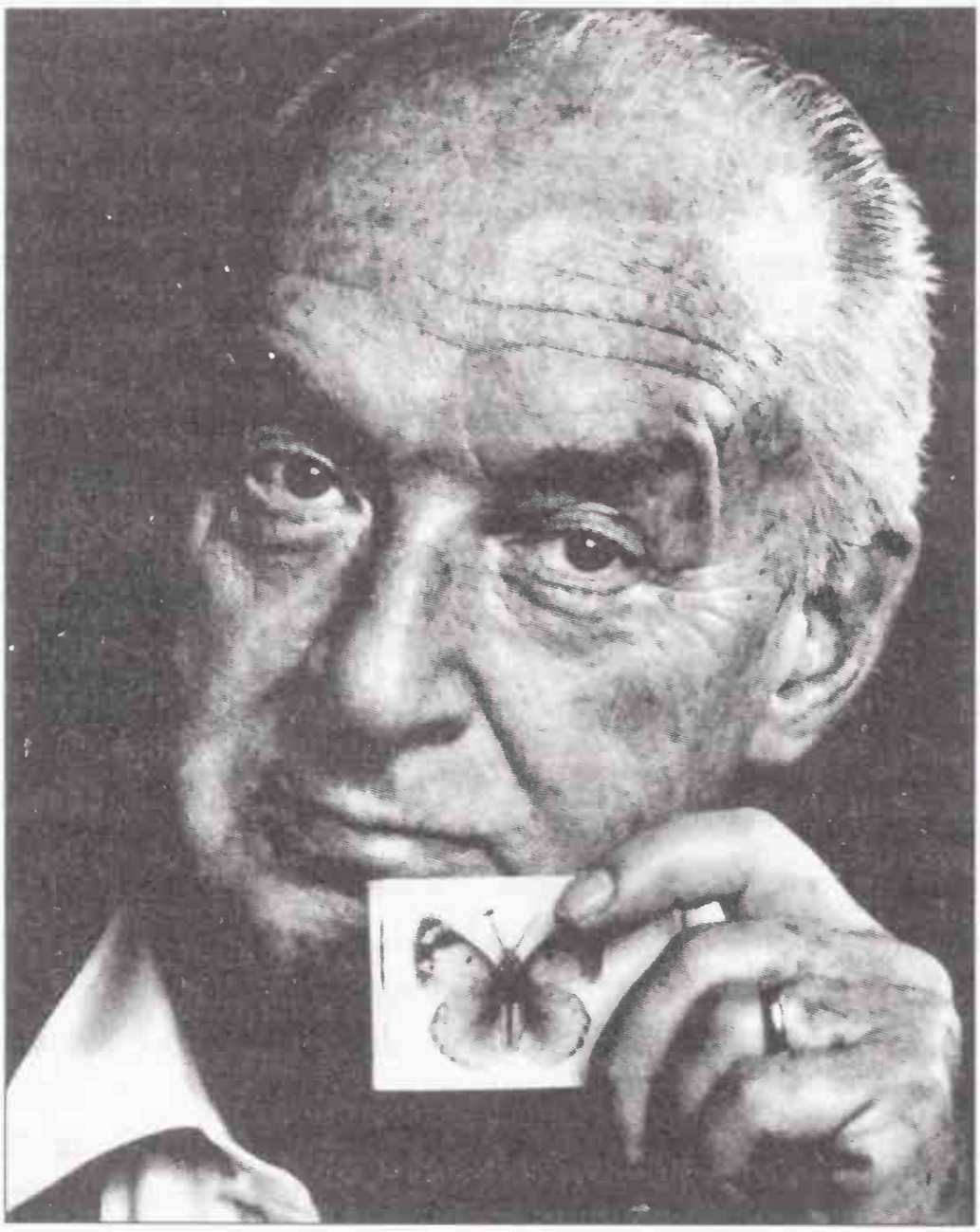
* *Государственный переворот (фр.).*

Однако книга стала чем-то вроде классики. Чем вы объясняете ее успех?

Я только знаю, что современными русскими читателями — читателями, которые представляют лучшую подпольную часть русской интеллигенции, теми, кто добывает и распространяет работы авторов-диссидентов, — «Доктор Живаго» не принимается с таким бесспорным, всепоглощающим восторгом, как воспринимается (или, по крайней мере, воспринимался) американцами. Когда роман был опубликован в Америке, левые идеалисты пришли в восторг, едва обнаружили в нем доказательства того, что и при советской власти может быть создана «великая книга». Для них это было торжеством ленинизма. Их утешало, что ее автор вопреки всему остался на стороне ангелоподобных старых большевиков и что в его романе нет ничего, хотя бы отдаленно напоминающего неукротимое презрение истинного изгнанника к зверскому режиму, насажденному Лениным.

Давайте теперь обратимся... (Текст на этом обрывается.)

Перевод А.Г. Николаевской



Интервью XI.1972
Клоду Жанно

Владимир Набоков, самый американский из русских писателей

Вы написали выдающиеся литературные произведения как по-английски, так и по-русски. Случай в мировой литературе почти что уникальный.

Случай, о котором вы говорите, не «почти что», а попросту уникальный. Вероятно, в каких-то тайниках мировой литературы, ежели очень постараться, можно обнаружить авторов, которые начали карьеру с написания десятка романов на одном языке, а затем, после сорока, написали бы еще десяток на другом, но мне неизвестны писатели, у которых серии романов на том и на другом языке обладали бы одинаковой художественной ценностью. Поспешу добавить, что Джозеф Конрад никогда не писал книг на польском языке.

Вы провели юношеские годы в России, затем жили то в Англии, то в Германии, то в Соединенных Штатах. И вот теперь обосновались в Швейцарии. Почему? Вы намерены там остаться?

Я проживаю в Швейцарии по семейным причинам. Для ваших читателей они не представляют никакого интереса. Мне очень нравится Швейцария, но каждую весну я ощущаю щемящую тоску по Америке, моей любимой родине. В течение последних десяти лет я бывал там лишь дважды. Путешествие на корабле слишком продолжительно, а

летать я ненавижу. Тем не менее на будущий год я планирую побаловать себя доброй порцией калифорнийского солнца.

Как вам жилось в довоенной Франции? Вас издавали. А с кем из литературного мира вы общались и для кого писали?

В промежутке между двух войн наибольшую часть моей читательской аудитории составляли эмигрировавшие русские интеллигенты. Помимо авторских гонораров за публикации, к 1935 году приносивших мне доход, достаточный для жизни (учитывая большое количество газет и журналов в Берлине, Париже, Праге и т. д.), я также получал деньги за чтение своих стихов и прозы на публичных вечерах перед русской аудиторией. В тридцатые годы я был в коротких отношениях с некоторыми французскими писателями: с Супервьелем, Поланом, с литераторами из редакций «Нувель ревю франсез» и «Мезюр».

Однажды мне довелось прочесть лекцию по-французски, в рамках цикла, задуманного Габриэлем Марселем. Чтения эти должна была торжественно открыть одна венгерская романистка, тогда опубликовавшая «бестселлер» «Кот, который ловит рыбу» или «На рыбалке с котом», теперь уж не припомню; но вдруг в последнюю минуту она заболевает, и в шесть часов вечера мне звонит Марсель и умоляет ее заменить. Все, что у меня было под рукой в качестве лекционного материала, — статья о Пушкине для «Нувель ревю франсез», которую я только что завершил. И вот я приезжаю и что же вижу? В зале аншлаг, ибо венгерскую колонию предупредить не успели и, более того, позвали нескольких моих друзей: Поля и Люси Леон, моего переводчика Дени Роша, мадам Тарр, Алданова, Бунина, Керенского. Первым, кто подошел пожать мне руку, был венгерский консул, принесший мне свои соболезнования, будучи в полной уверенности, что имеет дело с мужем писательницы. Едва я приступил к докладу, в зале за-

шикали; в первом ряду, прямо посередине национальной сборной Венгрии по футболу, восседал Джеймс Джойс, которого чета Леон попросила прийти меня послушать.

«Другие берега» — книга воспоминания и изгнания. Тема эмиграции занимает значительную часть вашего творчества. Я имею в виду, в частности, такие романы, как «Дар» и особенно «Пнин». Занимает ли тема эмиграции основополагающее место в вашем творчестве? Остаетесь ли вы в душе русским писателем или чувствуете себя писателем-космополитом?

Эмигрантская критика частенько обвиняла мои первые романы, опубликованные между 1925 и 1940 русскоязычными издательствами в Берлине и Париже, в излишней космополитичности, точно так же как в школьные годы мои учителя находили, что я употребляю чересчур много французских и английских выражений в домашних сочинениях. Славянская душа не самая моя сильная сторона. Русский я знаю в совершенстве и помню каждую тропинку, каждый мелодичный посвист иволги в парке моего детства. Но это все. Рискуя разбить сердце моих русских читателей, с гордостью говорю, что являюсь американским писателем. К слову, мы с сыном полностью перевели все мои русские произведения на английский, тогда как изо всех моих английских романов в русском переводе вышла только «Лолита» (что заняло у меня целый год работы). Эта книга (как и все мои другие книги) запрещена в России, хотя отдельные экземпляры туда тихой сапой проникают постоянно.

Нынешним летом все зачитывались «Защитой Лужина». В герое угадываются черты Бобби Фишера. Вы чрезвычайно продвинутый любитель шахматной игры.

Не вижу ни малейшего сходства между Фишером и моим Лужиным, человеком обрюзглым, кротким, угрюмым и тро-

гательным. До пятидесяти лет я был очень сильным игроком, но более всего меня всегда занимало составление шахматных задач. Еще совсем недавно восемнадцать из них появились в сборнике «Poems and problems» («Стихи и задачи»). Я печатал многие этюды в «Санди Таймс» и в английском журнале «Проблемист».

Что вы думаете по поводу кубриковской киноэкранизации «Лолиты», к сценарию которой вы сами, кажется, приложили руку?

Правда то, что я написал фильмовую пьесу. Правда и то, что Кубрик использовал ее лишь на три-четверти, изменив в ней разнообразные детали, которые я так удачно скомпоновал. Его фильм великолепен, с чудесными актерами, вот только нимфетка там совершенно не моя.

Я считаю, что «Бледный огонь» ваш самый выдающийся роман. Того же мнения придерживается и Роб-Грийе. Во многом это сложное произведение. Вы не могли бы поговорить о нем? И заодно прояснить вашу концепцию романа?

У меня нет никакой концепции романа. Осмелюсь даже сказать, что «роман» в виде общей идеи не существует. Я ненавижу общие идеи. Для меня «Госпожа Бовари» столь отличается от «Воспитания чувств», а они вместе столь отличаются от нелепой «Пармской обители» или от пошлого «Постороннего», что фраза «романы Флобера, Стендаля, Камю» не имеет для меня ни малейшего смысла. Я полагаю, что «Вуайер» («Подглядчик»), «Ревность», «В Лабиринте» бесконечно выше всего, что я читал из французского «романа» на протяжении лет тридцати, но должен добавить, что озвученные моим другом Роб-Грийе теории оставляют меня совершенно безразличным.

Французам явно не повезло с «Адой», слишком уж долго они находятся в ожидании перевода. Так ли исключительно важны эти проблемы перевода? Мне бы хотелось, чтобы вы познакомили нас с сюжетом «Ады».



Я в достаточной мере владею тремя языками — русским, английским и французским, дабы контролировать каждую деталь в переводе моих книг. Я настаиваю на том, чтобы перевод был достоверным, без малейших упущений и погрешностей. Я прошу, чтобы предметы, части моих пейзажей оставались узнаваемыми и чтобы мне не подсовывали какую-то «пурпурную тень», когда я пишу «purple shade» — фиолетовая тень. Я всегда готов сам заниматься тем, что требует точности или специальных знаний.

Только я ответственен за золотые песчинки стихов, инкрустированных в мою прозу, за так называемую «непереводимую» игру слов, за бархатистость той или иной метафоры, за концовку той или иной фразы и за все точные термины из ботаники, орнитологии и энтомологии, которые раздражают плохого читателя моих романов. Единственное, в чем переводчик обязан разбираться до тонкостей, — это язык, на котором написан мой текст; однако же я более с грустью, нежели с удивлением замечаю, что маститые переводчики с английского на французский чувствуют себя уютно, только работая с клише. Любая оригинальность сбивает их с толку.

Вы написали новый роман. О чем?

Название этого только что появившегося в Америке романа — «Просвечивающие предметы». Некое бестелесное существо — душа недавно умершего от болезни печени романиста — повествует о трудностях, которые испытывают привидения в восприятии нашего мира, в том, чтобы не отстать от нашего настоящего и не погрузиться в прошлое сквозь просвечивающие человеческие вещи. Это весьма забавный роман. Но он не для всех.

Ваше творчество критика менее известно во Франции, чем творчество романиста. Тем не менее я нахожу, что оно обладает первостатейной важностью, в том числе еще и потому, что проливает свет на вашу концепцию литературы

и технику письма. Я говорю прежде всего о вашей книге о Пушкине.

Я не совсем понимаю, почему бы какому-нибудь французскому ученому не взяться за дословный прозаический перевод «Евгения Онегина». С теми комментариями и пояснениями, которыми я снабдил мое английское четырехтомное издание. Откуда это свежеиспеченное безразличие французского читателя к по-настоящему значительным произведениям?

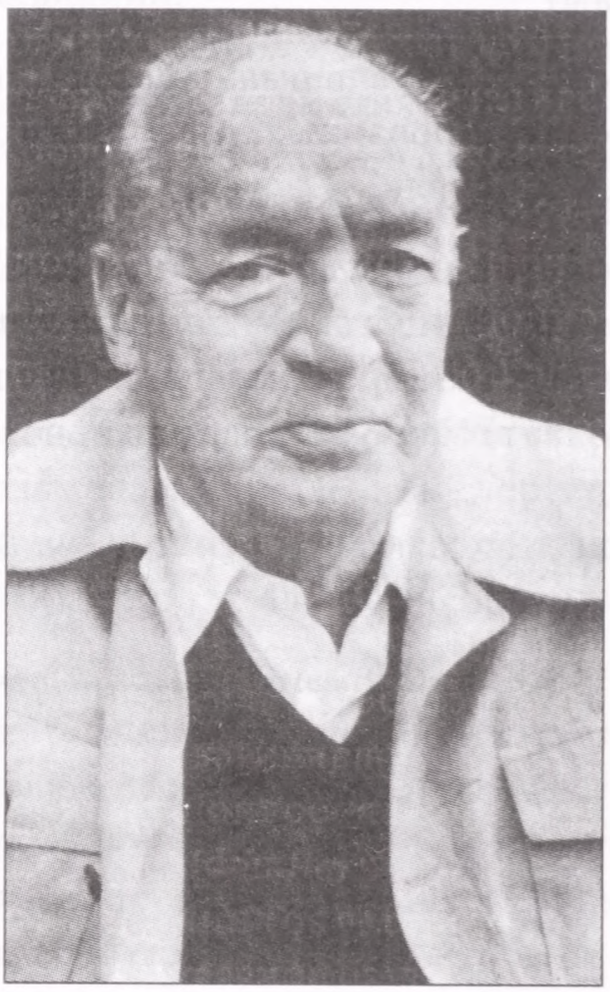
Вы питаете большую неприязнь к Достоевскому. Почему?

Ненавижу «ангажированных» писателей, расхожие убеждения и помпезный стиль.

Кто из нынешних писателей вам интересен? Что вы, в частности, думаете о Гомбровиче и о школе «нового романа»?

Я ничего не читал Гомбровича и плохо представляю себе, что такое «школа» романа, старого или нового.

Перевод Александра Маркевича



Интервью ⟨1973?⟩

Аноним

Критики испытывают затруднения при определении темы романа «Просвечивающие предметы».

Его тема — всего лишь производимое из-за кипарисовой запредельности исследование сцепления случайных судеб. Несколько внимательных читателей из числа литературных обозревателей написали о нем прекрасные строки. Однако ни они, ни, конечно же, заурядные критиканы не усмотрели структурного узла моей истории. Могу я разъяснить ее простую и изящную суть?

Сделайте одолжение.

Позвольте мне процитировать отрывок из первой страницы романа, озадачивший мудрецов и сбивший с толку простаков: «Когда мы сосредотачиваемся на любом предмете материального мира ... само наше внимание непроизвольно погружает нас в его историю»*. На протяжении книги приведено несколько примеров такого проникновения сквозь «натянутую пленку» настоящего. Так, излагается история жизни карандаша. В другой, более поздней главе, рассматривается прошлое убогой комнатки, в которой, вместо того чтобы фиксировать внимание на Персоне и проститутке, призрачный наблюдатель уплывает в середину прошлого столетия и видит русского путешественника, грустного Достоевского, занимающего эту комнату, где-то между швейцарским игорным домом и Италией.

* *Перевод А. Долинина и М. Мейлаха.*

Другой критик сказал ...

Да, я подхожу к этому. Рецензенты моей книжки совершили легкомысленную ошибку, предположив, что видение сквозь предметы есть профессиональная функция романиста. На самом деле подобное обобщение не только уныло и банально, но и неверно по существу. В отличие от таинственного наблюдателя или наблюдателей в «Просвечивающих предметах» романист, подобно всем смертным, чувствует себя более уютно на поверхности настоящего, чем в иле прошлого.

Итак, кто же он, этот наблюдатель; кто эти выделенные курсивом «мы» в четырнадцатой строке романа; кто, Бога ради, этот «я» в его самой первой строке?

Отгадка, друг мой, настолько проста, что становится почти неловко приводить ее. Но вот она. Случайным, но занятно действенным компонентом моего романа является г-н R., американский писатель немецкого происхождения. Он пишет по-английски правильнее, чем говорит на этом языке. В разговоре R. обнаруживает досадную привычку то и дело вставлять автоматическое «знаете ли» немецкого эмигранта и, что еще более неприятно, злоупотреблять тривиальнейшими, неверно использованными, искаженными американскими клише. Хороший пример — это его незваное, хотя и благонамеренное предостережение в последней строчке последней главы: «Легче, сынок, сама, знаешь, пойдет».

Некоторые критики увидели в г-не R. портрет или пародию на г-на H.

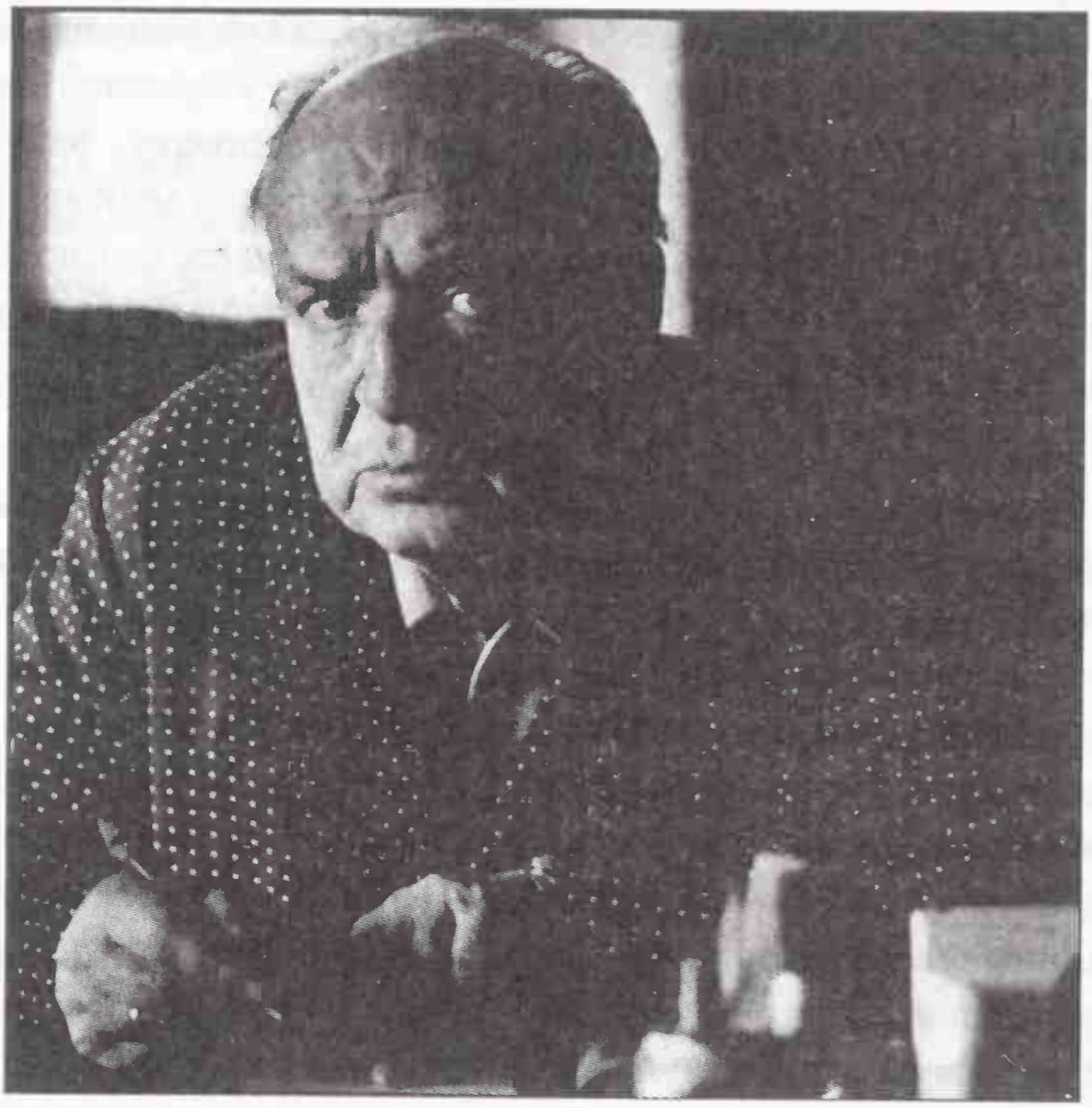
Совершенно верно. Их привела к этой догадке обычная легковесность мысли, ибо, полагаю, оба этих писателя — натурализовавшиеся граждане США и оба они проживают, или проживали, в Швейцарии. Когда начинаются «Просвечивающие предметы», г-н R. уже мертв, и его последнее

письмо отослано в «хранилище» в конторе его издателя (см. двадцать первую главу). Оставшийся в живых писатель, конечно же, несравненно более искусный художник, чем г-н R., и к тому же последний, в своих «Транслятициях», почти прыскает ядом зависти в невыносимо улыбающегося Адама фон Либрикова (девятнадцатая глава), анаграмматический псевдоним, расшифровать который может и ребенок. На пороге моего романа Хью Персона встречает призрак или призраки — возможно, его умершего отца или умершей жены; или, что более вероятно, покойного мсье Кронига, бывшего директора отеля «Аскот»; еще более вероятно, фантом г-на R. Это предвещает триллер: чей призрак будет вмешиваться в сюжет? Как я уже поведал в своей экзегезе: в последней строчке книги новопреставившегося Хью приветствует ни кто иной, как лишенный телесной оболочки, но от этого не менее гротескный г-н R.

Понятно. И чем вы собираетесь заняться теперь, барон Либриков? Новым романом? Мемуарами? Утиранием носа болванам?

Почти завершены две книжки рассказов и сборник эссе, и в проем двери уже просунул ножку новый чудесный роман. Что до утирания носов болванам, я никогда этим не занимаюсь. Мои книги, все мои книги, адресованы не «болванам»; не кретинам, полагающим, что я обожаю длинные латинизированные слова; не ученым психам, находящим в моих романах сексуальные или религиозные аллегории; нет, мои книги адресованы Адаму фон Л., моей семье, нескольким проницательным друзьям и всем родственным мне душам во всех закоулках мира, от библиотечных кабинок Америки до кошмарных глубин России.

Перевод Марка Дадяна



III.1973

Интервью *Мати Лаансу*

Как вы относитесь к Нобелевской премии по литературе? Люди, серьезно изучавшие ваши книги, определенно считают вас величайшим из ныне живущих авторов. Учитывая это, как вы объясняете достойное сожаления невнимание Нобелевского комитета к вашим произведениям? Может быть, дело в географических границах и идеологических различиях?

Ваш первый вопрос столь точно и приятно составлен, что меня смущает та расплывчатость, с которой я вынужден сформулировать свой ответ. На протяжении последних трех или четырех десятилетий я иногда лениво размышлял о привлекательном сходстве между началом названия этой знаменитой премии и началом моей собственной фамилии: Н, О, Б — Н, А, Б, какая восхитительная повторяемость букв! Аллитерация, однако, обманчива. Ее магия не в силах установить счастливой связи между лаврами и челом. С другой стороны, я осознаю, что как писатель не уступаю, скажем, Рабиндранату Тагору (1913) или Грации Деледде (1926); и в то же самое время в мире, конечно же, существует немало некоронованных авторов, лелеющих то же тщетное чувство. Что касается догадки, высказанной в конце вашего вопроса, я могу лишь вновь выразить уверенность, что честных судей не должно останавливать мое геополитическое положение — положение непрогрессивно мыслящего американского изгнанника из канувшей в небытие России. Вся эта ситуация может показаться несколько экстравагантной; но было бы абсур-

дом называть ее безнадежной. В конце концов, давайте не забывать, что и другой русский, находившийся в положении, очень схожем с моим, все-таки получил эту премию. Его имя, несомненно, вам знакомо. Я, разумеется, говорю об Иване Бунине (1933).

Сейчас часто можно услышать слово «ответственность». Какую ответственность вы несете перед детьми как «взрослый», в антропологическом смысле?

Боюсь, то немногое, что я знаю об антропологии как о науке, ограничивается ее таксономическим аспектом, имеющим дело с классификацией различных подвидов *homo sapiens* и с вопросами, относящимися к черепам различных древних форм этого создания. В остальном я нахожу предмет популярной или прикладной «антропологии» утомительным и даже отталкивающим. Существительное «взрослый» в подобном обрамлении вызывает в моем сознании образ косматого отшельника, в амулетах и с бородой, с более или менее первобытными чертами грубого лица, и такой же пещерой на заднем плане. Племенные обобщения ничего для меня не значат. Я предпочитаю использовать термин «ответственность» в его исконном значении, связанном с нравственной традицией, с принципами порядочности и личной чести, осознанно передаваемыми от отца к сыну. Я могу говорить об ответственности и в качестве педагога, профессора литературы, которую я преподавал около двадцати лет в Америке. Там я был предоставлен самому себе, основывая собственную традицию, следуя собственным вкусам, создавая собственные художественные ценности и пытаясь запечатлеть мое отношение к искусству в умах студентов — по крайней мере некоторых из моих студентов. Я несу ответственность за то, что обучал этих лучших детей моего времени методу анализа, основанному на артистическом или интеллектуальном воздействии художественной прозы, но я никогда не был напрямую связан с общими идеями, которые они мог-

ли вынести из того или иного великого романа, или вопросом о том, как они станут применять эти более или менее очевидные идеи в собственной жизни. Последнее было обязанностью и выбором их действительных, а не метафорических старших.

Прочитав ваше эссе «Вдохновение» в «Saturday Review of the Arts», я задумался: что, вне пределов искусства, может вызвать у вас гримасу раздражения или боли?

Список вещей, больших и маленьких, которые я нахожу абсолютно ненавистными, довольно длинный. Антипатии обычно более банальны, чем пристрастия. Позвольте ограничиться лишь несколькими очевидными примерами. Во главе шествует жестокость, затем грязь, наркотики, шум, проволочные плечики для одежды, модные словечки (вроде «харизма» или «выражаю надежду»), шарлатанское искусство, сломанный ноготь в отсутствие ножниц, потеря футляра для очков, обнаружение того, что мой любимый еженедельник на этот раз посвящен детским книгам.

Через какие порталы врывался в ваши здания громила-смех?

О, Смех вовсе не громила. Старый добрый Смех — постоянный обитатель каждого возводимого мной дома. Он, по сути дела, бессменный жилец. Он обладает правом держать в ванне русалку. Именно он предал помойному ведру Фрейда и Маркса и уничтожил не одного диктатора. Он доводит до белого каления, до бессильной ярости некоторых из моих глупейших критиков. Расширяя ваши метафоры — чем, похоже, я и занимаюсь все это время, — мои книги действительно были бы мрачными и ветхими строениями, не будь рядом этого мальчонки.

Почему из швейцарцев выходят превосходные наемники, и почему они изготавливают такие хорошие часы?

Я совершенно не тот человек, с которым можно советоваться по поводу часов. Я опасаюсь их так, как некоторые

со страхом поглядывают на свернувшуюся кольцом змею — и как же ненормально постоянно носить часы на запястье или держать их в жилетном кармане подобно запасному сердцу! Несмотря на мой ужас перед ними, я люблю дорогие часы — и всегда буду помнить те очень плоские, тонкие золотые часы швейцарского производства, которыми щеголял мальчиком шестьдесят лет назад; они лежали на моей ладони как лужица холодной росы. И однако часы ненавидят меня. У меня никогда не было таких, которые бы не спешили или не отставали, и для того чтобы отремонтировать швейцарские часы там, где они были куплены, требуется по меньшей мере две недели. Но самые ужасные — это фальшивые часы в витринах часовщиков, установленные на безжизненные и бессмысленные без четверти три, дабы продемонстрировать, как притягательно они умеют раскидывать руки.

Усилия «яйцеголовых», включая зашвыривание скороварки на Луну, осчастливили человечество такими чудесами, как тефлон, батарейка для фонарика со сроком жизни в пять лет и карманный мини-компьютер. Как эти сомнительные новшества могут пригодиться художнику?

Неописуемое волнение и восторг, испытываемые при достижении небесного тела, прикосновении к его камушкам, просеивании его пыли меж пальцами, при взгляде на никогда ранее не виденные предметы и тени, — это эмоции, обладающие уникальной ценностью для определенной, уникально важной породы людей. Мы ведь говорим о божественном трепете, правда, а не о комиксовых приборчиках. Кого заботит практическая польза, извлекаемая из исследований космоса! Я бы не возражал, если б на полеты на Луну или Марс тратилось все больше и больше триллионов долларов. Могу порекомендовать только, чтобы наших веселых и бесстрашных космических спортсменов сопровождало несколько человек с развитым воображением, несколько

истинных ученых дарвиновского типа, один или два гениальных художника — даже какой-нибудь серый поэт-осьминог, который в процессе познания нового мира может лишиться рассудка, но какое это имеет значение, ведь важен только экстаз.

Почему Фишер победил Спасского?

Помимо того что Фишер показал себя более сильным игроком, следует принимать во внимание и некоторые психологические сложности. Фишер, играя этот матч, был свободным чемпионом свободной страны, вольным в своих чудачествах и не страшащимся возмездия за фатальный зевок. С другой стороны, несчастного Спасского на его островке, откуда не сбежать и где не укрыться, всюду преследовали двое агентов с каменными лицами. Он все время ощущал присутствие и давление советского полицейского государства — и невольно задумываешься, а выиграл бы Фишер, если бы роли поменялись и глаза угрюмых цензоров следили бы за каждым его ходом с той же правительственной угрозой. На мой взгляд, особенно отвратительной, но и уморительно смешной была фарсовая сценка с прилетом жены из России, когда отчаянная гигиеническая мера вновь обнаружила ту особую животную тупость, которая в известном смысле является искупительной чертой и самых изощренных диктатур.

Один канадский художник поведал, что время — это то, что сразу останавливает все происходящее, а пространство — останавливает все происходящее в данном месте. Могли бы вы это прокомментировать?

Это очень изящно сказано. Но это всего лишь афоризм, всего лишь цветок изысканной мысли. Он пытается объяснить тип взаимоотношений между хронометром и клочком пространства, но ничего не говорит нам о ткани времени и сущности пространства. Сочиняя главу о Времени в «Аде», я

заключил — и все еще опираюсь на калитку этого заключения, — я заключил, что Время не имеет ничего общего с Пространством и что это не «измерение» в том смысле, в каком мы называем измерением Пространство. Например, мысли, даже самой крохотной, требуется для правильного развития бульон Времени, но ей не нужно Пространство. И даже когда мы говорим о «коротком» или «долгом» времени, мы в действительности имеем в виду не размер, и измеряем мы не само Время или расстояние между двумя ощутимыми точками Времени (подобно тому как мы измеряем Пространство), но отрезок нашего собственного существования между двумя воспоминаниями, в среде, которую наш разум не в силах постичь. В жизни все непостижимо, но некоторые вещи менее постижимы, чем другие, и Время принадлежит к числу самых ускользающих.

Существует ли что-либо, что интересует вас в вашей читательской аудитории, или как бы вы интервьюировали своего интервьюера?

В дни первого румянца моей так называемой славы, перед самой Второй мировой войной, около, скажем, 1938 года, в Париже, где в эмигрантском журнале начал публиковаться мой последний написанный по-русски роман, я с мягкой иронией представлял себе свою аудиторию как группку русских эмигрантов-почитателей, и каждый из них держал одну из моих книг в руках как гимнарий — все это при довольно приглушенном свете задней комнатки какого-то кафе. Спустя десять лет, в американской действительности, комната моей фантазии выросла до размеров комфортабельной аудитории. Еще позже люди, в отсутствие мест, вынуждены были стоять уже в проходах. Затем, в шестидесятых, после появления «Лолиты», пришлось выстроить еще несколько залов, и в Старом, и в Новом Свете. Теперь у меня есть читатели не только в Бразилии и Израи-



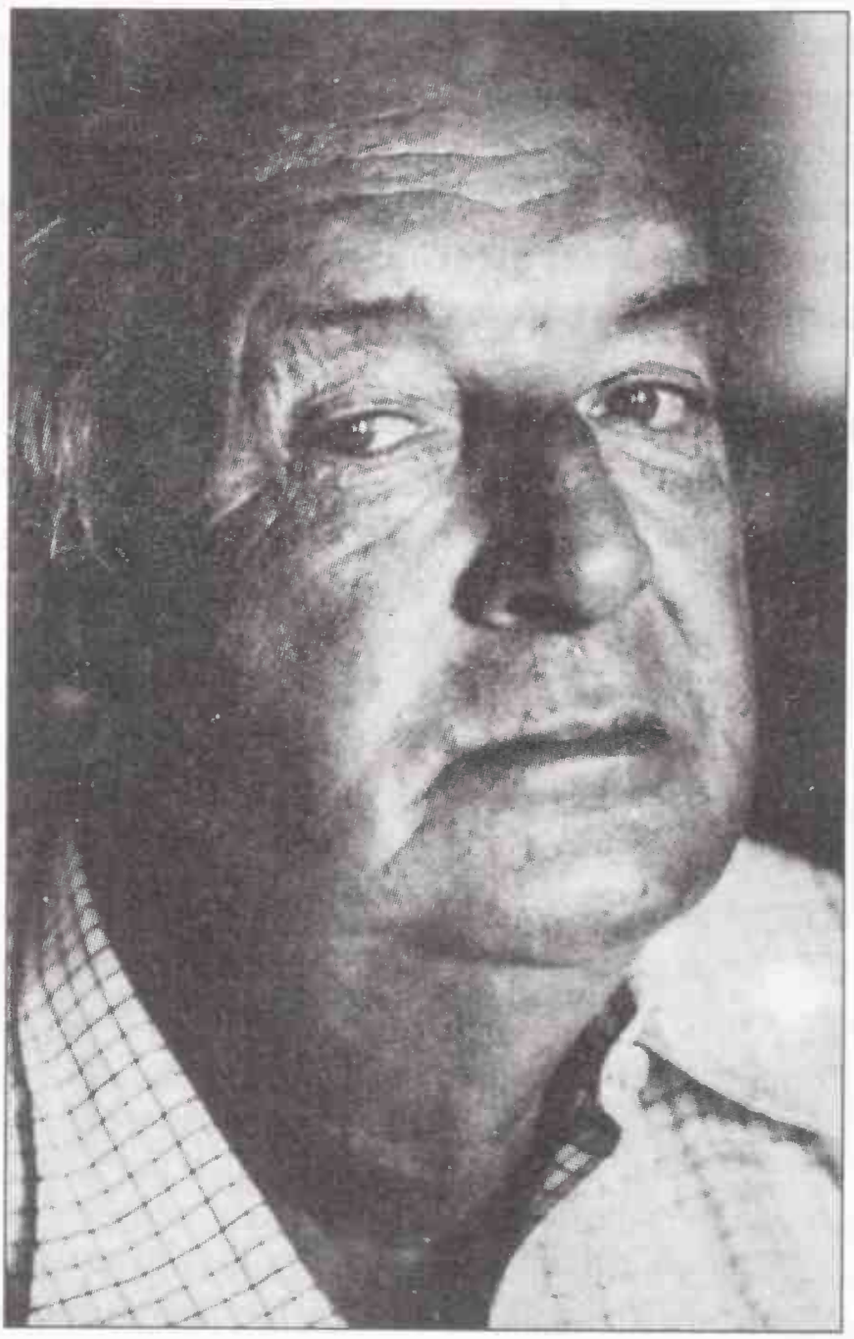
ле, но и в Советском Союзе, где мои книги фактически запрещены, и каждый призрачный контрабандист равен ста легитимным читателям в других частях света. Что занимает или, точнее, трогает меня в отношении моей теперешней аудитории, так это факт, что частичка моей фантазии, не менее эфемерная, чем выдуманный замок или облако в одном из моих рассказов, стала действительным событием. Я стеснительный, замкнутый человек. Я глупейшим образом смущаюсь, видя, что мои книги вызывают такое внимание, или получая письма от читателей, чье зрение в некоторых случаях не отличается остротой (как сообщают мне их прекрасные письма с вложенными марками), и чьи отцы или дети госпитализированы с какой-то ужасной смертельной болезнью, которую, однако, может точно излечить мой простой автограф. «Дорогой Владимир Набоков, — пишут некоторые, — простите, что я использую простой тетрадный листок, но учитель раздал все ваши книги, а я только школьник» — все это почерком старого профессионального собирателя автографов. Я тоже старый коллекционер, правда, бабочек, а не автографов, и в то время как мой голос звучит в канадском эфире, на память приходят мои энтомологические вылазки в Канаде. Одним из моих любимейших мест остается утопающий в цветах овраг близ Ферни, в трех милях на восток от Элко, Британская Колумбия, где летним днем 1958 года я собирал образцы редкой местной бабочки-голубянки (*Lycaeides idas ferniensis*), которую мне очень хотелось добыть для музея Корнеллского университета. Ваше любопытство в отношении читательской аудитории произвело, как видите, ушедший далеко в сторону ответ, так что давайте перейдем к вашему десятому, и последнему, вопросу.

Чем изумляет вас ваша жена, Вера Набокова?

Меня многое в ней изумляет: ее неспособность держать в памяти цифры и даты, беспорядок на ее письменном сто-

ле, ее дар находить нужную вещь, который тем более ценен, чем сложнее поиски в лабиринте. Я восхищаюсь, как она может наизусть цитировать старые русские поговорки и присловья — некоторые из них совершенно для меня новые, и это после почти полувека совместной жизни. Я нахожу очаровательной точность, с которой она вытаскивает лучшую книгу из стопки, которую раз в месяц или около того, с благими пожеланиями и надеждами, посылают мне издатели. Я исполняюсь изумления всякий раз, когда моя случайная мысль или оформившееся предложение одновременно высказывается ею в тех вспышках домашней телепатии, чья тайна лишь увеличивается благодаря их частоте. И еще я нахожу загадочной ту искру чудесной интуиции, что помогает ей найти верные слова утешения, когда что-нибудь ужасное, например каким-то образом оставшаяся неисправленной мной опечатка в недавнем романе, низвергает меня в поток русского отчаяния.

Перевод Марка Дадяна



Интервью 1973

Роберто Кантини

Каковы ваши творческие планы и читательские интересы? Как вы проводите свободное время, какие у вас хобби?

Я сейчас пишу новый роман. Читаю то, что оказывается под рукой. Самое мое большое увлечение — это изучение чешуекрылых. Я только что вернулся из Кортины д'Ампеццо — волшебной долины, где я довольно успешно поохотился. Другое недавно появившееся у меня хобби — это интерес к генеалогии, к самой что ни на есть седой древности. Я был рад узнать, что во мне присутствует капля пламенной итальянской крови: один из моих предков по прямой линии — не кто иной, как Кангранде делла Скала, правитель Вероны, принимавший у себя Данте во время изгнания. Его родовой герб (два огромных пса, грациозно поддерживающих лестницу) украшает издание «Декамерона» Боккаччо (1353). Его внучка Беатриче в 1370 году вышла замуж за Вильгельма, графа Эттингенского, чьи потомки (фон Вальдбург, Остен-Сакен, Корф) были прародителями моей бабки по отцу — Марии фон Корф.

Что вы одобряете в современной культуре и что не приемлете?

Современная западная культура — несравненно более утонченная, более гуманная, более художественная в том, что касается литературного творчества, по сравнению с культурой современной России и Китая. Все, что мне требуется от государства — государственных служи-

телей, — это личная свобода. Я ненавижу и презираю любую жестокость.

Вы не один раз писали о том, что в среде русской эмиграции существует влиятельное направление либеральной мысли. Вы даже упрекали западных интеллектуалов в том, что они его не замечают. Что вы можете сказать по этому поводу?

Я об этом написал в двух книгах, переведенных также и на итальянский язык, — «Память, говори» и «Дар». И я предпочитаю, чтобы люди покупали мои произведения и из них узнавали то, что им нужно: это моя маленькая писательская причуда.

Что вы думаете о современных отношениях между СССР и западным миром?

Мне это абсолютно безразлично.

Какие чувства вы испытываете сейчас к России, к пейзажам и людям вашего детства, к той части жизни, что была проведена там?

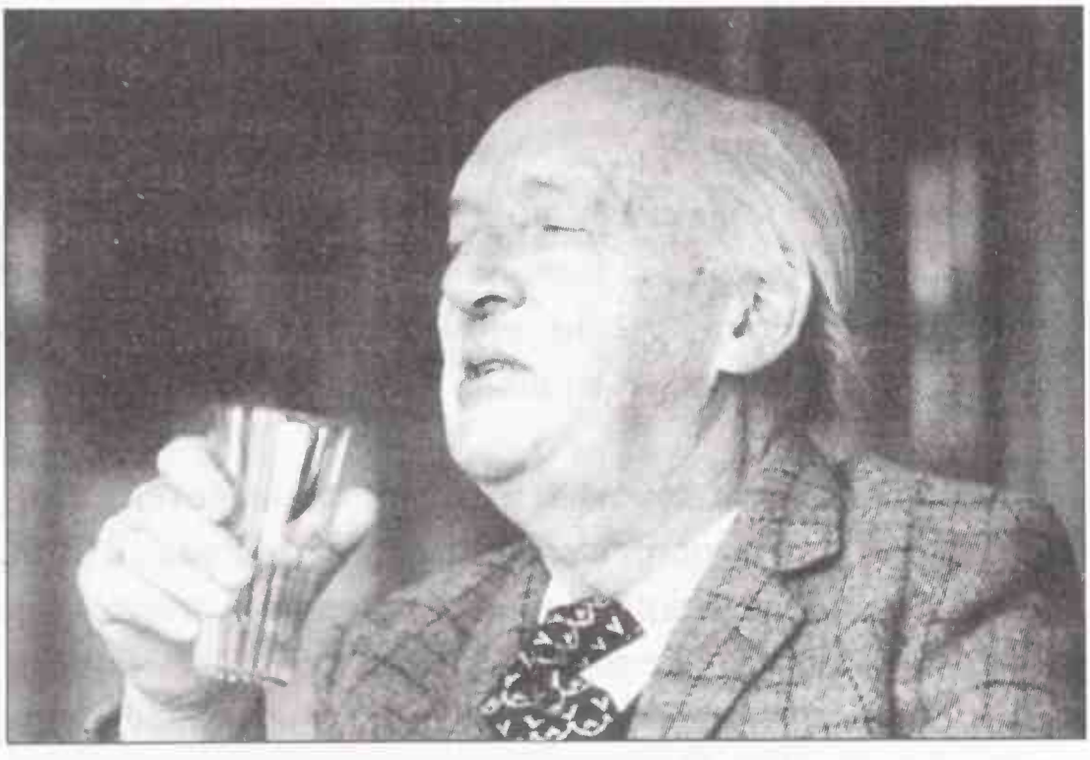
Мои чувства остались в точности теми же, что и в 1919 году, когда я покинул Россию навсегда: все, что имеет для меня значение, — это русская литература прошлых эпох да сверкающие и поныне тропинки моего детства.

Что вы думаете о тех советских писателях, которые восстали против сталинизма и его наследников? Иначе говоря, что вы думаете о Солженицыне и ему подобных как о писателях?

Поскольку эти отважные люди сопротивляются режиму, я не хочу использовать в их отношении ту же оценочную шкалу, которую я применил бы к свободным писателям в таких же отсталых и провинциальных странах, какой является сегодняшняя Россия.

Что вы думаете об обществе процветания?

Ничего.



По вашему мнению, такой персонаж, как Лолита, может быть истолкован как тревожный символ общества массовой культуры и свойственной ему склонности к бегству от жизни?

Нет.

Почему вы так плохо относитесь к Фрейду и психоанализу?

Потому что я презираю шарлатанов, потому что мне жаль бедных духом людей, которые в это верят, и потому что мне совершенно не нужна эта мешанина из банальных символов, определенного рода мифологических персонажей и мечтаний венского буржуа в твердом воротничке и с зонтиком.

Не могли бы вы рассказать об одном жизненном обстоятельстве, которое наложило отпечаток на ваше существование? Я, в частности, имею в виду молчание между 1938 и 1952 годами, вами же и отмеченное в предисловии к английскому переводу «Подвига».

Упомянутое вами обстоятельство заключается в том, что между 1938 и 1952 годом я ничего не опубликовал в США на русском языке (за исключением нескольких стихотворений) и в этот период не переводились мои русские романы, написанные с 1925 по 1938 год. Однако в это время я начал писать для журнала «Нью-Йоркер» рассказы на английском языке и сочинять, также на английском, роман «Под знаком незаконнорожденных» (1947), который будет переиздан в этом году в издательстве Макгро-Хилл.

Кто из деятелей современного искусства вам ближе всего, и, вообще, что вы думаете о современной литературе?

Литература как таковая меня не интересует. Мне нравится с полдюжины книг, например «В поисках утраченного времени» Пруста и «Улисс» Джойса. Я не переношу мел-

котравчатые приключенческие, политические, детективные романы и все то, что обозначается выражением «социально ангажированный».

Кто из персонажей ваших книг вам нравится больше всего?

Лолита, Пнин и отец главного героя в «Даре» — в том порядке, в каком я их перечислил.

Каков ваш распорядок дня?

Завтрак — в 9 часов, ванна — в 10, прогулка — 11:30, обед — 12:30, муза — 15—18, ужин — 18:30, отход ко сну — 21, муза — 6—9.

Как бы вы описали себя?

Высокий, красивый, всегда молодой, очень ловкий, с изумрудными глазами сказочного сокола.

Перевод Е.В. Лозинской



VIII.1974

Интервью *Джорджу Фейферу*

⟨...⟩ Вы говорили, что мыслите как гений, пишете как выдающийся писатель и говорите как дитя. Могли бы вы подтвердить предположение, что ваши книги неадекватны вашим мыслям?

То, что я действительно имел в виду, но не смог должным образом выразить, заключается в следующем: я мыслю не словами, а образами переливчатых цветов, тающих очертаний — тип мышления, который психиатры в старой России называли «холодным бредом». Ощущение всесилия, которое присутствует во мне самом, среди восторгов аномального сознания, уплывает, стоит мне начать говорить или писать. Вы можете возражать мне, но я утверждаю, что мой английский — это робкий и ненадежный свидетель восхитительных, а порой и чудовищных образов, которые я силюсь описать. В насколько же более удачном положении находится Джозеф Конрад, выражающий концептуальные банальности посредством затхлого стиля, что так замечательно соответствует его прекрасным общедоступным мыслям!

Почему мы так редко видим вас в Англии? Неужели воспоминания и образы вашего пребывания в Кембридже в 1919—1922 годах ответственны за нашу утрату?

Нет, вовсе нет. По сути дела, и до, и после университетских лет с Англией меня связывало так много тайных нитей (обсуждение которых представляется мне слащавым излишеством), что в 1938 году (за два года до переезда в Штаты) я приложил

немалые усилия, чтобы получить место преподавателя в вашей стране. Как обладателю нансеновского паспорта, мне пришлось пройти через отвратительную процедуру выжимания визы из британского консула в Париже, а когда я просрочил ее, он попытался отчитать меня. Деловая поездка в Кембридж закончилась унылым провалом (человек, с которым я говорил, все пытался выяснить, почему я думаю, что могу преподавать русскую литературу), а когда я решил принять место лектора в Вест-Райдинге, оказалось, что должность эта только что сокращена. Ничто, однако, не потеряно: английские читатели не лишились моих американских книг, замечательное утешение, тем более что я предпочитаю английское «*lift*» американскому «*elevator*», а английское «*shop*» американскому «store».

Что удивляет вас в жизни?

Ее совершенная нереальность; чудо сознания — окно, внезапно распахивающееся на залитый солнцем пейзаж посреди ночи небытия; безнадежная неспособность сознания совладать с собственной сутью и смыслом.

Вы говорили, что ни одна доктрина или школа мысли не оказала на вас ни малейшего влияния и что вы не преследуете общественно значимой цели, не преподаете нравственного урока. В чем источник вашего иммунитета?

В основном во врожденной страсти к независимости; в частности, в очень раннем осознании факта, что приверженность конкретной идее маскирует скверное искусство и развращает хорошего художника. Больше по этому поводу мне сказать нечего.

Существует ли человек, место или ситуация, которые неотвязно преследовали бы вас, в том смысле, что вы не использовали их, как вам хотелось бы, в своих книгах?

Странная нотка доброты в моем характере не позволяет мне изобразить в замышляемой книге воспоминаний

(«Продолжай, память») множество бурлескных персонажей, которых я сложил в ящик стола за последние три десятка лет. Что до «неотвязно преследующих», по вашему точному определению, «мест и ситуаций», в моей памяти разместилась длинная череда тропинок, долин, горных склонов, каменистых россыпей, колдовских торфяных болот, связанных с некоторыми редкими бабочками, которых я мечтал увидеть, и наконец увидел живыми, в движении или покое, посреди растений их необычайно ограниченной среды размножения. Но что мне делать с этими небесными узорами как писателю? Я, конечно, не боюсь утомить читателей включенными в мемуары или рассказ описаниями природы. Я боюсь укоротить свою науку или — что почти одно и то же, — говоря о «научных деталях», не в полной мере использовать свое искусство.

Какую роль сыграл в вашей жизни спорт? Что сейчас значит для вас спорт?

На той или иной стадии детских грез я бывал Х.Л. Дуарти (младшим из двух братьев) или неким предшественником Гордона Банкса. Я много раз спасал Англию — или, еще лучше, какую-то маленькую неведомую страну — на игровых площадках мальчишеских фантазий, и в то же время писал не менее воображаемые романы под каким-нибудь ослепительным псевдонимом. Присущее мне желание наслаждаться и умножать свойства сферы — ловя ее, ударяя по ней, закручивая ее в спираль — может быть воспринято суровым символистом как подспудное стремление управлять земным шаром; в моем случае эти действия оставляют после себя острое чувство чистого удовольствия, здоровый физический трепет, присущий прекрасно исполненному удару по теннисному мячику. В скромной реальности я никогда не брал спортивных призов, но продолжал серьезно играть в теннис, и когда мне было далеко за шестьдесят, пока слу-

чайный перерыв не перерос в отставку. Что касается футбола, то и в 1936 году я несколько раз стоял вратарем русской эмигрантской команды в Берлине, в матчах с невероятно грубыми молодыми немцами — заводские команды и тому подобное.

Игорь Стравинский в течение долгого времени был не менее вашего настроен против поездки в Россию, и однако, подобно Марку Шагалу, глубоко расчувствовался, посетив ее. Не могли ли в России сохраниться крупицы творческого импульса, что способны вызвать ответные чувства в таких артистичных натурах, как их — и ваша?

Я не знаком с музыкой Стравинского и безразличен к картинам Шагала. Кроме того, коль скоро они все же посетили Москву (где я никогда не бывал), то они, очевидно, были настроены против возвращения меньше моего. Воистину импульс! Церкви и многоквартирные дома. Патока, невыносимая патока. «Еще стопочку водочки, дорогой Владимир Владимирович!» Уверяю вас, дрожь отвращения не покинет меня никогда.

Ваши ответы журналистам изобилуют ссылками на «ослов», «анонимных шутов» и людей, шевелящих губами во время чтения. Большинство из этих «писак» (то есть практически каждый) обладает воображением гораздо более бедным, чем ваше собственное. Насколько ваши, согласно вашему же определению, доброжелательность, веселость, теплота и мягкий нрав зависят от обособления самого себя от мне подобных?

Боюсь, вы все перепутали. Я упоминал ослов и простофиль среди рецензентов, а не журналистов. Наверное, все же я был слишком резок. Недавно я составил нечто вроде нисходящей шкалы оценок критикам, от пятерки с плюсом до двойки с минусом. Обратите внимание, что меня интересует сумма знаний исключительно о моих книгах, которой обладает рецензент. Вот что из этого вышло.

5+. Рецензент моей новой книги, прочитавший и перечитавший все мои прошлые романы. (В процессе этого у него могло развиться смутное отвращение к моим сочинениям, и он, может статься, так и не сумеет его преодолеть; однако это не имеет отношения к делу и не снижает его оценки.)

5. Он прочел почти все мои книги (оценка, возможно, слишком щедрая, но дальнейший спуск будет быстрым).

4. Читал все, кроме «Дара», «Бледного огня» и «Ады». Обещает наверстать упущенное. Был занят семейными проблемами и т.д.

3. Является восторженным почитателем «Камеры обскуры» («Смеха во тьме»), моей слабейшей книги, и еще помнит что-то о грибах из стародавней антологии. Вот все, что он читал. Восхищение не повышает оценки. Простите.

2. Ему кажется, что он видел фильм по одной из моих книг.

1. Даже не открывал мою новую книгу — ту, о которой пишет, — полностью доверяя мнению друга, который читает быстро, но предпочитает сказки о горняках и самураях. Пишет мою фамилию с тремя «о».

Вы говорили, что ничто не утомляет вас больше, чем литература больших идей. Значит, вам не близка цель Солженицына — исцеление России посредством литературы?

«ГУЛАГ» — важная историческая работа, но не художественная литература. Я же говорил о трактатах в облачении прозы (Драйзер, Эптон Льюис, многие современные, серьезные и молодые писатели).

Замечали ли вы в последнее время, что загрязнение окружающей среды оказывает разрушительное воздействие на жизнь и само существование бабочек?

Само по себе загрязнение окружающей среды — меньший враг бабочек, чем, скажем, климатические изменения. Толстоголовок и голубянок можно встретить пирую-

щими и в жирной черной грязи у сельских гаражей и кемпингов. В случае некоторых видов с очень ограниченным ареалом распространения, чьи популяции недостаточно поддерживаются далеко улетающими оплодотворенными самками, уничтожение необычного кормового растения каким-нибудь идиотом-виноградарем может, конечно, стереть с лица земли целую среду обитания. Но природа отличается стойкостью, и известны случаи, когда некоторым нежным полупрозрачным крохотным гусеницам удавалось перехитрить и самые современные пестициды. И как восхитительно, наблюдая из самолета, замечать на сумасшедшем лоскутном одеяле сельскохозяйственных угодий несколько зеленых впадин, где может спокойно размножаться прелестное насекомое. И самый угрюмый лепидоптеролог просияет улыбкой, вспомнив, что бабочки выжили, несмотря на тысячелетия бездумного фермерства, чрезмерного стравливания пастбищ и вырубки лесов.

Что бы вам хотелось больше всего сделать в ближайшие два года?

Поохотиться на бабочек, в особенности на некоторых белянок, в горах Ирана и среднем поясе Атласов. Осторожно вернуться к теннису. Справить три новых костюма в Лондоне. Вновь посетить некоторые пейзажи и библиотеки Америки. Найти более твердый и более темный карандаш.

Вам приписывают слова, что герой любой биографии похож на действительно существовавшего человека не более, чем жуткая кукла. Оставляете ли вы место для ошибок своим биографам?

Биограф вполне может сам стать жуткой куклой, если не согласится, кротко и с благодарностью, уважать все желания и указания своего все еще бодрого героя — или же его

мудрых адвокатов и наследников с орлиным взглядом. Если герой мертв и беззащитен, должно пройти столетие или около того, прежде чем могут быть опубликованы и подвергнуты насмешкам его дневники. В этой связи меня удивляет мнение рецензента несанкционированной биографии Т.С.Элиота, сказавшего, что «известный человек — живой или мертвый — честная игра». Подобное высказывание, исходящее из уст обычно тонко чувствующего и сдержанного критика, представляется мне отвратительным. Факты, изложенные в «Памяти, говори» и «Твердых суждениях», а также в сборнике специальных заметок, должны помешать злобной посредственности исказить мою жизнь, мою истину, мои истории. ⟨...⟩

Перевод Марка Дадяна



Интервью IX.1974

Джералду Кларку

Сеанс связи с Владимиром Набоковым

⟨...⟩ Что вы пишете сейчас или собираетесь писать?

В настоящее время я наслаждаюсь отдаленным свечением романа, который только что закончил, — «Смотри на арлекинов!» (не забудьте поставить восклицательный знак). Этот период, когда купаешься в лучах, идущих из прошлого, очень короток и наполнен удивительно задушевным чувством, не связанным ни с каким ожиданием близкой публикации и тому подобным. В это время мысленно обращаешься к написанному, перечитываешь призрачные строки. Потом мне предстоит тщательно вычитать французский перевод «Ады» — огромный рыхлый том, напечатанный на серой бумаге. В промежутках между следующими главами «Фаярдовских» приключений с «Адой» — подготовка к интервью для немецкого телевидения и проверка английского перевода еще одного сборника старых моих рассказов, написанных по-русски. А после этого, или все же где-то в промежутках, продолжу сбор костей и черепков для нового романа — так сказать, своего рода палеонтологические разыскания наоборот. Согласно некоторым придирчивым критикам, бедные читатели моих книг, как «палеонтологи», вынуждены доискиваться до смысла мною употребляемых слов.

Можете вы описать типичный день в жизни Владимира Набокова? Есть у вас какие-то привычки или приемы, которые помогают начать писать? Может быть, вы оттачиваете карандаши или набираете чернил в ручку? Шиллеру, кажется, нужный

настрой давал запах подпорченных яблок, которые он клал на свой письменный стол, тогда как Бальзак (или это был Гюго?) каждый день надевал монашескую рясу, прежде чем написать первую фразу. Испытываете ли вы потребность стимулировать воображение чем-нибудь подобным?

Мои друзья с сожалением вздохнули бы, а недруги заскрежетали зубами, начни я в сотый раз перечислять ни в чем не повинному интервьюеру свои ежедневные привычки. Видите ли, обо всем этом я уже написал в «Твердых суждениях». Единственное, что с удовольствием могу повторить: первую свою фразу я сочиняю, стоя под утренним душем.

Каких современных писателей вы читаете с удовольствием? Есть ли среди живущих писателей кто-нибудь, кем вы особенно восхищаетесь? Или кого особенно ненавидите?

Я нахожу невероятно захватывающими неспешные письма, в которых английские авторы прошедшего века пространнейше восхваляют писателей, своих современников (и чаще всего своих адресатов) или перемывают косточки писателям, принадлежавшим к другим так называемым «группам» или «школам» того времени. И обратите внимание: что касается их основного занятия, то те любители писать послания выдавали в год по роману толщиной с могильную плиту. Лично я пишу письма редко, и это короткие письма. Хотя я не кто иной, как многословный романист, мне все же боязно растратить энергию, припасенную для своих книг. С другой стороны, рад сообщить, что моя библиотека современной литературы, содержащаяся на чердаке с любезного разрешения отеля, постоянно растет благодаря пожертвованиям издателей. Большая часть книг в ней — это романы-однодневки: вы знаете такого рода литературу, где сплошь кровь да сперма, или сборники эссе претенциозных писак — но когда я думаю о том труде, что стоит за каждой деталью суперобложки, за тем или иным трогательным проявлением искусства печатника, у меня пропадает желание поднимать на смех мечту, заключенную в переплет.

Ваша жизнь была поделена между Европой, Америкой и вот теперь опять Европой — и все же вы американский гражданин. Считаете ли вы себя по-прежнему американцем? Не думаете ли, что в ваших произведениях присутствует американский акцент?

Я прожил девятнадцать лет в России, три года в Англии, шестнадцать — в Германии, четыре — во Франции, двадцать — в Америке, тринадцать — в Швейцарии. То есть дольше всего в Америке. Я — американец.

Кто-то с оттенком восхищения назвал вас «блистательным чудовищем». Не хотите ли высказаться по этому поводу? Чувствуете вы себя действительно чудовищным?

Полагаю, этот «кто-то» — ваша выдумка, но выдумка, имеющая под собой основание. Одно из толкований слова «чудовище», которые дает мой словарь, — это «невероятно совершенный человек». Конечно, я знаю о своем невероятном совершенстве. Однако знаю и то, что обладаю им только в определенных сферах (слишком очевидных, чтобы называть их); но я также знаю, что я безнадежный профан в других областях, таких как техника, финансы, музыка и предпринимательство, перечисляю лишь некоторые. Эпитет «блистательный» в данном случае несколько избыточен. У большинства чудовищ были светящиеся части тела или глаза.

Вниманием к памяти и определенным деталям прошлого ваши произведения напоминают мне роман Пруста. А вы находите между ними какое-нибудь сходство?

Ни малейшего. Пруст вообразил человека («Марселя» из его бесконечной сказки под названием «В поисках утраченного времени»), который разделял бергсоновскую идею прошедшего времени и был потрясен его чувственным воскрешением при внезапных соприкосновениях с настоящим. Я не фантазирую, и мои воспоминания — это специально наведенные прямые лучи, а не проблески и блестки.

Вам сейчас за семьдесят. Что вы испытываете, оглядываясь на свою жизнь? Совершили ли вы все или большую часть того, что надеялись совершить, или есть что-то, что сделать не удалось?

С 1920 по 1940 годы моя литературная судьба складывалась так, как я представлял ее себе, когда мне было девятнадцать лет. Я написал на русском книги, какие хотел написать. Английские, что создавались в течение последующих тридцати четырех лет, стали редкостным вознаграждением за все те неприятности, которые доставили мне мои первые сочинения на родном языке. Если мне не удалось осуществить какие-то замыслы, то только в другой области, а именно — в энтомологии. В зрелом возрасте (в 1940—1948 годах) я ежедневно, включая выходные, много часов отдавал работе над проблемами описательной зоологии в лабораториях двух крупнейших музеев. Со времен своих занятий в Музее сравнительной зоологии в Гарварде я не притрагивался к микроскопу, сознавая, что, если не устою, снова утону в его светлом колодце. Таким образом, я не завершил и, возможно, никогда не завершу большую часть невероятно увлекательного исследования, которое рисовалось мне в юношеских грезах, такое, как «Монография о евразийской и американской группах махаонов» или «Распространение Eupisthecia в мире». Чувство благодарности к судьбе за иные удовольствия не оставляет места даже для тени сожаления по этому поводу.

Вы по-прежнему страдаете бессонницей?

В последнее время я стал бегать трусцой перед тем, как лечь спать. Это восхитительно! Двухчасовая пробежка — в сгущающихся сумерках, по тропинкам вдоль озера — одновременно бодрит и успокаивает душу. Кроме нескольких влюбленных пар, размыкающих объятия, чтобы посмотреть, как я пробегаю мимо, вокруг ни души. Я надеваю теннисные шорты и толстый свитер, который обычно сбрасываю по прошествии первого часа моего бега. К сожалению, эту историю я полностью выдумал,

но она показывает, как безнадежна моя борьба с бессонницей. Безвредные пилюли перестали на меня действовать, а полагаться на чересчур сильные барбитураты я не желаю. Моя послеполуденная сиеста растягивается теперь чуть ли не на три часа, и ночью я сплю почти на столько же меньше. По крайней мере два совершенно посторонних доброхота, сочувствуя мне, советовали выпивать перед сном немного теплого молока с ложкой меда.

Какие свои книги вы вспоминаете с наибольшим удовольствием? Кого из персонажей больше любите?

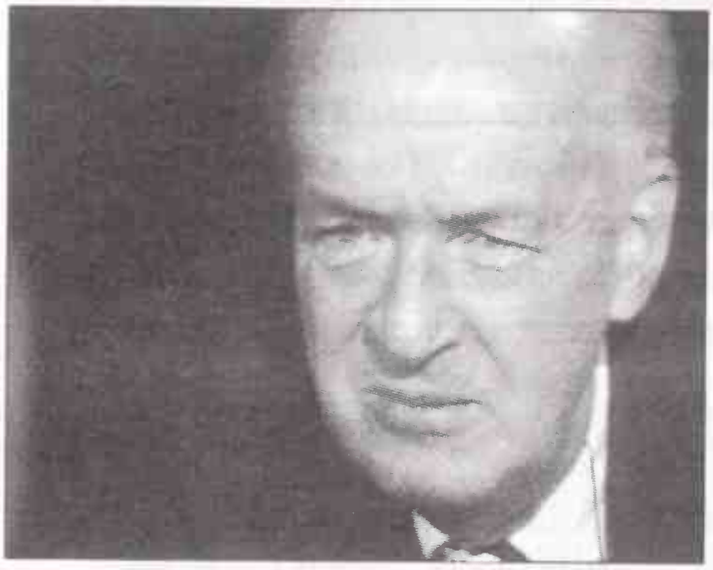
О, конечно, «Дар» и «Лолиту», а еще романы, которые я написал в шестидесятых и семидесятых годах. И четыре тома, в которые вылилась моя работа над «Евгением Онегиным». Я очень люблю те давние мои книги. (Слабейшая из них, между прочим, — это, конечно, «Смех во тьме».) Что до персонажей, то я не могу любить кого-то из них в отдельности, они в равном положении с фантазией, и игрой, и мотыльком среди солнечных зайчиков на древесном стволе.

Будь у вас выбор, какой язык вы предпочли бы в качестве родного?

Русский.

〈...〉

Перевод Валерия Минушина







V. 1975

Телеинтервью *Бернару Пиво, программа «Апострофы»*

Бернар Пиво: *Он автор знаменитой «Лолиты», а также множества других книг, например романа «Ада, или Эротиада», который выйдет на этой неделе во французском переводе. Русский, получивший высшее образование в Англии, а гражданство в Америке, он в последние годы живет в Швейцарии, ну а сегодня вечером находится под взглядом французских телекамер. Его зовут Владимир Набоков.*

21-й специальный выпуск «Апострофов», целиком посвященный Владимиру Набокову, в прямом эфире.

Добрый вечер, Владимир Набоков, спасибо за счастливую, драгоценно-редкую любезность, которую вы оказали, согласившись прийти к нам на телепрограмму. Первый вопрос: на часах в студии 21 час 47 минут 47 секунд. Что вы обычно поделываете в это время?

В это время, мсье, я имею обыкновение лежать под пуховым одеялом, на трех подушках, в ночном колпаке, в скромной спальне, что служит мне одновременно рабочим кабинетом; очень яркая лампа — маяк моих бессонниц — еще горит на ночном столике, но будет потушена через мгновение. Во рту у меня сенная облатка, а в руках нью-йоркский либо лондонский еженедельник. Я откладываю, нет, отшвыриваю его в сторону и, тихонько чертыхаясь, снова включаю свет, чтобы засунуть носовой платок в кармашек ночной сорочки. И тут начинается внутренний спор: принимать или не принимать снотворное. До чего же упоителен утвердительный ответ!

А каков ваш обычный распорядок дня?

Давайте возьмем для примера зимний день, так как лето привносит пущее разнообразие. Итак, я встаю между шестью и семью и пишу карандашом, остро заточенным карандашом, стоя перед моим аналоем до девяти; после предельно простого брекфаста мы с женой читаем почту, всегда весьма обширную, затем я бреюсь, беру ванну, одеваюсь, и в течение часа мы прогуливаемся в Монтрё по набережной Флери; и после ленча и короткой сиесты я перехожу ко второму периоду работы — до самого обеда. Такова моя типичная программа.

Когда вы были моложе, распорядок дня был таким, как сейчас, или в то время у вас были, скажем так, мимолетные порывы, влечения, страсти, днем или ночью нарушавшие заведенный порядок?

Ну а как же! В двадцать шесть, в тридцать лет энергия, каприз, вдохновение — все это вовлекало меня в работу до четырех утра. Я редко просыпался раньше полудня и, бывало, писал весь день напролет, вытянувшись на диване. Ручку и горизонтальное положение нынче сменили карандаш и суровая стоическая вертикаль. Отныне никаких мимолетных прихотей, с этим покончено. Но как же я любил час пробуждения птиц, звонкое пение дроздов, которые, казалось, рукоплещут последним фразам сочиненной мною главы.

Таким образом, писательство, вне всякого сомнения, стало главным делом вашей жизни. А можете ли вы на миг представить себе еще одну, вторую свою жизнь — уже без сочинительства?

Я вполне представляю себе такую другую жизнь. Жизнь, в которой я стану не романистом, счастливым жильцом Вавилонской башни из слоновой кости, а кем-то еще, не менее счастливым, хоть и совсем на другой лад. Подобную возможность, кстати, мне удалось пощупать, когда я превращался в безвестного энтомолога, проводящего лето в погоне за бабочками в баснословных местах. Этот другой я мог бы зимой

классифицировать свой улов в энтомологической лаборатории музея.

Вы чувствуете себя прежде всего русским, американцем или, раз уж вы живете в Швейцарии, швейцарцем?

Что ж, мне придется посвятить вас в кое-какие детали, связанные с довольно космополитическими аспектами моей жизни. Я родился в Санкт-Петербурге, в русской семье, принадлежащей к древнему роду. Моя бабушка по отцовской линии была немецких кровей, но я никогда этому языку так и не научился и не умею читать по-немецки без словаря. В первые годы жизни меня вывозили на лето в наше фамильное загородное имение неподалеку от Санкт-Петербурга. Осенью мы выезжали на юг Франции — в Ниццу, По, Биарриц, Аббацию, а зимовали всегда в Петербурге, который ныне стал Ленинградом, где по сию пору стоит наш красивый особняк из розового гранита — по-прежнему в хорошем состоянии, по крайней мере снаружи, поскольку, как известно, все тирании любят архитектуру прошлого.

Усадьба наша располагалась на равнинной местности, близкой по своей флоре северо-западному уголку Соединенных Штатов: дымчатые осинники, сумрачные ели, густые березняки, великолепные торфяные болота, разнообразные цветы и бабочки, преимущественно полярных видов. Эта совершенно безоблачно-счастливая пора жизни продолжалась до большевистского переворота. Усадьбу разрушили чересчур разошедшиеся в своем рвении крестьяне, а городской дом национализировали. В апреле девятнадцатого года три семьи Набоковых — отца и трех его братьев — были вынуждены покинуть Россию через Севастополь, старую крепость с несчастливой судьбой.

Надвигающаяся с Севера Красная армия уже начала завоевывать Крым, где мой отец был министром юстиции в провинциальном правительстве во время короткого либерального периода накануне ленинского террора. В ок-

тябре того же девятнадцатого года я приступил к занятиям в Кембридже.

Какой ваш любимый язык: русский, английский или французский?

Язык моих предков и посейчас остается тем языком, где я полностью чувствую себя дома. Но я никогда не стану жалеть о своей американской метаморфозе. Французский же язык, а точнее — мой французский, ибо это уже нечто особенное, никак не желает покориться терзаниям и пыткам моего воображения. Его синтаксис не дозволяет мне вольностей, которые самым естественным образом возникают на двух других языках.

Я, само собой разумеется, обожаю русский язык, однако английский превосходит его в рассуждении удобства — в качестве рабочего инструмента. Он изобильней, богаче своими нюансами и в сновиденческой прозе, и в точности политической лексики. Длинная череда английских бонн и гувернанток встречает меня при моем возвращении в прошлое.

А ведь это цитата.

Да, цитата, причем в отличном переводе.

В три года я владел английским лучше, чем русским. С другой стороны, в промежутке между десятью и двадцатью годами я говорил по-английски крайне редко, даром что прочел громадное количество английских авторов, упомяну только некоторые вершинные имена: Уэллс, Киплинг, Шекспир, иллюстрированные журнальчики «The Boys on Paper» («Мальчишки в книжке»). А французский я изучал с шести лет. Моя учительница, мадемуазель Сесиль Мьотон...

Как вы сказали?

Мьотон, это водуазская фамилия.

А, так она швейцарка.

...родилась в кантоне Во, но училась в Париже и стала более парижанкой, нежели водуазкой, ведь в Швейцарии ее фа-

милия произносится чуточку иначе: Миотон. Она оставалась с нашей семьей до 1915. Мы начали с «Сида» и «Отверженных», но подлинные сокровища поджидали меня в отцовской библиотечной. В двенадцать лет, уже в двенадцать лет я перезнакомился со всеми священными поэтами Франции. ⟨...⟩

Подобно большинству Набоковых и многим русским, тому же Ленину, например, я говорил на родном языке с едва уловимой картавостью, которой нет у москвичей. Грассирование нисколько не мешало моему французскому, так как даже отдаленно не напоминало прелестное раскатистое эр певиц парижских кабаре...

Которых вы знавали.

Как?.. Знавал. *(Оживление в студии.)*

И я поторопился избавиться от своего эр в английском, после того как впервые услышал свой голос по радио — это была сущая трагедия. Говорил я просто чудовищно, к примеру: «Ай эм р-р-рашн», как какой-нибудь провинциал из Руссильона. *(Общий смех.)* Я устранял сей дефект, пряча опасную букву за легкой нейтральностью дрожания голоса. ⟨...⟩

Изгнанничество. Невзирая на все мытарства, не является ли оно для творческих личностей, и в первую очередь для вас, стимулирующим средством, возможностью обогатить чувственные ощущения и закалить дух?

Расскажу обо всем по порядку. После того как я сдал очень несложные экзамены в Кембридж по русской и французской литературе — тут я сделал правильный выбор, — и получил диплом бакалавра по литературе и истории, который нисколько не способствовал моим попыткам заработать на жизнь чем-то еще, помимо сочинительства, я наконец-то приступил к писанию рассказов и романов на русском языке для эмигрантских газет и журналов в Берлине и Париже, двух центров экспатриации.

Примерно в какие годы?

Я проживал в Берлине и Париже между 22-м и 39-м.

Ясно.

В одна тысяча девятьсот двадцать втором и одна тысяча девятьсот тридцать девятом. (Смех.) Я большой педант в датах.

Когда я размышляю о годах изгнания, то вижу себя и тысячи других белоэмигрантов ведущими несколько странное, но не лишенное приятности существование в материальной нищете и духовной неге, среди более или менее иллюзорных немецких либо французских туземцев, с коими большая часть моих соотечественников не входила ни в малейшие сношения. Но время от времени этот призрачный мир, в чьей прозрачной глубине мы выставляли напоказ свои раны и кичились чувственными наслаждениями, грозно содрогался, как бы демонстрируя нам, кто тут бесплотный пленник, а кто всамделишный хозяин. Это случалось всякий раз, когда приходилось продлевать какое-нибудь дьявольское удостоверение личности или получать — что занимало целые недели — визу на перемещение из Парижа в Прагу или из Берлина в Берн. Потерявшим статус граждан России эмигрантам Лига Наций выдавала нансеновский паспорт — жалкий клочок бумаги, рвавшийся на части при каждом раскрытии. Власти в британском или бельгийском консульстве стремились, сдается мне, показать, что им не важно, насколько отверженным было исходное государство — в данном случае, Советская Россия; любой беглец из своей страны заслуживал гораздо пущего презрения именно потому, что не принадлежал отныне ни к одной национальной администрации. Но не все из нас соглашались быть изгоями или привидениями. К примеру, из Ментоны в Сан-Ремо мы преспокойно отправлялись гористыми тропками, что знакомы лишь собирателям бабочек да рассеянным поэтам.

История моей жизни более напоминает библиографию, нежели биографию. 10 романов на русском языке между 1925-м и 1940-м, и 8 английских романов с 1940-го и по сей день. В 1940 году я перебрался из Европы в Соединенные Шта-

ты, где стал преподавать русскую литературу. И вдруг, ни с того ни с сего, я обнаружил в себе совершенную, полнейшую неспособность говорить на публике. И тогда я решил загодя заготовить добрую сотню лекций по русской словесности.

Целых сто?

Да, что составило две тысячи машинописных страниц.

Они опубликованы?

Покамест нет, но кое-что для этого делается.

Я читал лекции «по бумажке» по меньшей мере трижды в неделю, располагая эти самые бумажки на кафедре таким манером, чтобы они не очень бросались в глаза. И никто не видел, чем я там занимаюсь (*смех*) перед сидящими в амфитеатре студентами. Благодаря этой методе я никогда не запинался, и аудитория получала чистый продукт моего знания. Я повторял тот же курс каждый год, добавляя новые примечания, иногда какие-то анекдоты, дополнительные детали. Манускрипт в виде карточек вскоре показался мне идеальным способом всегда иметь перед глазами свою мысль… разумеется, позади забора из книг на кафедре! *(Смех.)* Ораторское мастерство, понятно, хромало на обе ноги, и полностью скрыть свой изъян мне не удавалось, но зато искусство мимики достигло заоблачных высот. Бдительный студент быстро примечал, что глаза преподавателя поднимаются и опускаются в ритме его дыхания. (*Смех.*) Подчеркну вот какое преимущество моей методы: студент, что-то прохлопавший ушами по ходу лекции, получал из моих рук еще горячий лист бумаги!

Позвольте задать вам вопрос, быть может, несколько личного свойства: отчего вы живете в Швейцарии, в гостинице — в отеле «Палас» в Монтрё, и не живете в Соединенных Штатах? Что это, отказ от американского образа жизни? От частной собственности? Или, наконец, вы, вечный эмигрант, отказываетесь укорениться где бы то ни было?

Во-первых, почему гостиница в Швейцарии. Только потому, что Швейцария очаровательна, а проживание в гостинице облегчает уйму вещей. Мне очень не хватает Америки, и я надеюсь вернуться туда однажды, дабы задержаться там еще годков эдак на двадцать, не меньше. Размеренная жизнь в одном из университетских городков Америки ничем по существу не отличалась бы от жизни в Монтрё, где русские к тому же более шумливы, чем в американской глуши.

Неужели?

Да. Забавно, но это так. Жизнь в Монтрё бьет ключом.

Во-вторых, коль скоро я недостаточно богат — как никто не богат в достаточной мере, чтобы наново переиграть свое детство во всех мельчайших подробностях, — то нет смысла заводить где бы то ни было постоянное жилье. Я хочу сказать, что невозможно сызнова почуять, например, вкус швейцарского молочного шоколада 1910 года. Его больше нет в природе. Пришлось бы заново строить фабрики...

Шоколадные?

Шоколадные.

Да, это трудновато.

И дороговато... Мы с женой подумывали о вилле во Франции или Италии, но тотчас же во всем своем ужасе возникал призрак забастовок почтовых служащих. (*Смех.*) Люди солидных профессий, тишайшие устрицы, крепко-накрепко привязанные к своему родному уютному перламутру, и не подозревают, насколько такая гарантированно-бесперебойная почта, как в Швейцарии, облегчает участь автора, даже если ежеутреннее приношение состоит из нескольких туманных деловых писем да двух-трех просьб об автографе, каковые я никогда в жизни читателям не даю.

Отчего же?

Это отняло бы слишком много времени.

И в-третьих, вид с балкона на Женевское озеро, оно же — озеро Леман. Оно стоит всех денежных потоков и вливаний, на которые похоже. Такая вот скверная метафора.

Помимо изгнания, чужбины и бездомности, какие ваши главные темы?

Помимо бесприютности... Я чувствую себя чужеземцем повсюду и всегда, это мое состояние, мое амплуа, моя жизнь. Я дома лишь в воспоминаниях, очень личных, подчас не имеющих никакой связи с географической, национальной, физической, политической Россией. Эмигрантские критики в Париже, как и мои школьные учителя в Петербурге, были единственный раз в жизни правы, когда сетовали на то, что я недостаточно русский. Вот так.

Ну а что касается главных тем моих книг — там есть всего понемножку...

Насколько я понимаю, вы уходите от ответа?

Да.

Для вас роман — это прежде всего превосходная история, не так ли?

Да, вы правы, превосходная история...

(В кадре Бернар Пиво с чайником, где «чай» подозрительно напоминает виски.)

Позвольте вам налить немного чаю.

Да, только совсем чуточку, он у вас, знаете ли, слишком уж крепкий. *(Смех.)*

...Тут я полностью с вами согласен. Добавлю лишь, что в моих лучших романах не одна, а несколько так или иначе взаимопереплетающихся историй. И в «Бледном огне» есть такой контрапункт, и в «Аде» тоже. Я любуюсь тем, как лейтмотив не только просверкивает сквозь весь роман, но и своим отблеском подталкивает к развитию второстепенные темы. Подчас лирическое отступление оборачива-

ется драмой на задворках повествования, а иногда происходит скрещивание метафор в лоне изысканного языка, и рождается новая история.

Считаете ли вы, что истории, придуманные прозаиками, и в частности писателем Владимиром Набоковым, более интересны, нежели истории, взятые из жизни?

Здесь важно понять вот что: непридуманные истории из жизни тоже должны быть кем-то рассказаны. И коли это автобиография, начертанная целомудренным пером бездарного сочинителя, то вполне может статься, что непридуманная жизнь предстанет довольно-таки пошлой в сравнении с чудесами вымысла — такими, как «Улисс» Джойса.

А, «Улисс» Джойса, вашего, насколько мне известно, любимца?

Да, «Улисс» — мой любимый конек.

«Набоков — это „Лолита“» — стало своего рода аксиомой. Вам не надоели за столько лет пересуды о том, что, мол, весьма значительный успех одной книжки рискует превратить вас в отца малолетней и немножко порочной девчонки?

Лолита отнюдь не «порочная девчонка», она несчастное дитя, бедная девочка...

Ой ли!

...которую развращают, но чьи чувства так и не пробуждаются от ласк гнусного Гумберта...

Гумберта Гумберта... у которого она спросила как-то раз: мы что, так всю жизнь и будем заниматься всякими гадостями в гостиничных койках?

Вернемся к вашему вопросу. Нет, успех книги меня нисколько не раздражает. Я же не Конан Дойль, который из снобизма или просто по глупости предпочел, чтобы его знали как автора «Истории Африки». *(Смех.)* Он ставил ее гораздо выше Шерлока Холмса.

Весьма занятно рассмотреть, как выражаются журналисты, проблему, связанную с нелепейшей деградацией, которую претерпел в глазах общественности мой персонаж, придуманная мной в 55-м году нимфетка. Не только распутность этой бедняжки была гротескно преувеличена, но сама ее внешность, ее возраст извращены до неузнаваемости в публикациях и иллюстрациях зарубежной прессы. Двадцатилетние — а то и старше! — девицы, придурковатые взрослые индюшки...

Да, вы правы...

...и драные кошки с панели, дешевые манекенщицы — кто там еще? — даже обыкновенные преступницы с длинными ногами обзываются нимфетками или лолитами в репортажах иллюстрированных журналов Италии, Франции...

О-о...

...Германии, и прочая. А уж обложки турецких или арабских переводов — вообще за границами здравого смысла!

Жаль, что вы не захватили их с собой.

О, это наиредчайшие экземпляры! *(Смех.)* Там изображена моложавая матрона с, как говаривали прежде, роскошными пышными формами и белокурой шевелюрой, высосанная из пальца болванами, которые не удосужились прочесть мою книгу.

В действительности же Лолита, повторяю, двенадцатилетняя девочка, тогда как мсье Гумберт — мужчина средних лет. И пропасть между его и ее возрастом создает ощущение бездны между ними, полной головокружительного соблазна и влечения к смертельной опасности.

И вот еще что: только воображение печального сластолюбца превращает в колдовское существо американскую школьницу, столь же банальную и нормальную в своем роде, как неудавшийся поэт Гумберт — в своем. За пределами маниакальной фантазии мсье Гумберта никакой ним-

фетки нет. Нимфетка Лолита существует лишь в неотвязных мыслях, разрушающих Гумберта.

Вот где одна из особенностей этой необычной книги, чей общий смысл так причудливо исказила ее искусственная популярность.

Хочу задать достаточно тривиальный вопрос, чтобы нам стало легче погрузиться в новый — для нас, французов, — роман. Напоминаю — «Ада, или Эротиада»: не приходится ли Ада кузиной знаменитой Лолите?

Никоим образом. Ни по какой линии Ада и Лолита в родстве не состоят. В мире моего воображения — ибо Лолитина Америка в конечном счете столь же вымышлена, как и та, где обитает Ада, — обе девочки принадлежат к разным классам, да и умственные способности у них разные. Я говорил уже о первой — пожалуй, более мягкой, более хрупкой, более милой, поскольку Ада совсем даже не мила. И я говорил также о временной пропасти, разделяющей Гумберта и Лолиту. Зато внимательный читатель «Ады» не найдет ничего патологического или из ряда вон выходящего в том, что четырнадцатилетний мальчишка по уши влюбляется в девочку, партнершу по детским играм. Эти подростки заходят, конечно, слишком далеко, и тот факт, что они брат и сестра, приведет впоследствии к некоторым осложнениям, которые уже предвидит моралист. Нельзя предвидеть одного — что после стольких бед и невзгод Ада со своим любовником мирно соединятся в сиянии идеальной старости; хотя легкий флер пародийности нет-нет да мелькнет там и сям в этом парадизе...

Кстати сказать, у меня не так много каламбуров, как полагают те, кто любит отлавливать их в моих книгах. Нет, нет, нет. Возможно, один-два, не больше.

А как же сочетания: insect, incest и так далее?

Но это же не авторские каламбуры! Мы еще вернемся к этой теме чуть погодя.

По моему разумению, пародийное снижение напоминает цирк, где в промежутке между выступлениями акробатов и номером иллюзиониста откалывает трюки спотыкливый клоун. Я не знаю сам, откуда у меня такая страсть к зеркалам и миражам. Знаю только, что в десять лет увлекся фокусами. В набор «Домашняя магия» входили: складной цилиндр с двойным дном; волшебная палочка, обклеенная звездистой бумагой; колода карт, рубашки которых в ваших пальцах превращались в свиные рыла. (*Смех.*)

Да, да. Все эти хитроумные приспособления доставлялись вам в большом ящике из магазина Пето, что на улице Караванной возле цирка Чинизелли в Санкт-Петербурге, где все это по-прежнему существует. К набору также прилагался учебник чудес, разъясняющий, как с помощью ловкости рук спрятать или подменить монету. Я старался воспроизвести эти фокусы, стоя перед зеркалом, как велел учебник магии: «Встань перед зеркалом!» И отражение моей бледной и серьезной мордашки до того стало мне докучать, что я подменил себя в зеркале волчьей мордой — черной маской, делавшей меня более привлекательным. Но, увы, мне никак не удавалось сравняться в мастерстве с небезызвестным мистером Мерлином, которого по обычаю приглашали выступать на детские праздники и чьи фривольные и обманчивые заговоры-заклинания я безуспешно пытался проборматывать, следуя совету учебника говорить скороговоркой, чтобы заговорить зубы тем, кто в этот миг съедал глазами мои руки.

Фривольная и обманчивая ворожба — вот оно, обманчивое и фривольное определение моих литературных произведений! *(Смех.)*

Вам не стошло в этом признаваться! (Смех.)

Впрочем, постижение ремесла фокусника длилось недолго. Хотя эпитет «трагический» слишком сильное слово, был все-таки некий трагический оттенок в одном происшествии, которое помогло мне отказаться от моего увлечения, после

чего магический ящик отправился в чулан с его сломанными игрушками и скончавшимися марионетками. Вот о каком происшествии я сейчас расскажу.

Как-то раз, под вечер Светлого Воскресения, в последний детский праздник года, я не смог удержаться от соблазна заглянуть в щелку приотворенной двери — в эту одну из живых жабр мировой литературы. Кабы не эта щелка в двери, кто знает...

Вы сейчас подумали о романе «Voyeur» («Подглядчик любовных игр») Роб-Грийе?

Не только, не только... Тамошняя дверь раскрыта настежь. *(Смех.)*

Итак, я пришел с целью разведать, как же идут в большой гостиной приготовления г-на Мерлина к первому номеру. И я увидел, как он приоткрывает секретер и — преспокойно, в открытую — сует бумажный цветок в ящик. И эта нарочитая фамильярность жеста вызывала отвращение — по контрасту с тонкими чарами его искусства. И все же, все же... Я-то отлично разбирался, что к чему, я-то знал, что таит в себе измятый фрак мага и чего на самом деле можно добиться при помощи магии. Эта профессиональная связь, связь двурушническая и вероломная, подтолкнула меня предупредить одну из моих маленьких кузин — Мару Ржеусскую — в каком тайнике обнаружится та роза...

Роза!

... которую Мерлин изящно выхватит под занавес какого-нибудь фокуса. В самый критический момент маленькая предательница, похожая на белый бильярдный шар с черными волосами, ткнула пальцем в сторону бюро и закричала: «А мой кузен видел, куда вы ее засунули!» (*Смех.*) Я был еще очень юн, но воочию увидел — или мне показалось, что увидел воочию, — выражение ужаса, исказившее черты бедного волшебника.

Я рассказываю об этом случае, дабы доставить удовольствие тем моим про-ни-ца-тель-ным — никогда не умел выговаривать это словцо — критикам, кто заявляет, что в моих романах зеркало и драма никогда не находятся далеко друг от друга. Посему должен добавить, что когда ящик, на который показывали ухмыляющиеся дети, был выдвинут, цветка там не оказалось. Он валялся под стулом моей соседки!

Прелестная комбинация, сравнимая с лучшими шахматными.

Очень, очень замечательная история, Владимир Набоков. А как вы объясните то, что в вашем творчестве немало эротики?

Толика эротики присутствует в творчестве каждого писателя, о коем можно говорить без смеха. То, что называется эротизмом, на деле всего лишь одна из арабесок искусства романа.

Больше всего поражаешься в вашем творчестве — особенно в «Аде» — заботе о деталях, о точности референций, о том, чтобы каждый предмет был на своем месте; все у вас продумано до мелочей и доведено до совершенства. И плюс ко всему в «Аде» все время чувствуется ваша увлеченность бабочками.

За исключением нескольких швейцарских бабочек, я придумал в «Аде» новые биологические виды, но не замахивался на новые роды, такая вот скромная деталь. Я утверждаю, что впервые в романическом искусстве были придуманы бабочки, вполне возможные с научной точки зрения — если угодно, правдоподобные. Конечно, кое-кто мог бы мне возразить, что, дескать, ублажая в себе ученого, я пользуюсь темнотой читателя в вопросе бабочек, ибо, выведи я новую породу собак или кошек для романных владельцев замка, сей подлог вызвал бы у читателя одну лишь злость, ведь ему всякий раз пришлось бы напрягаться, чтобы вообразить мифологическую четвероногую животинку, которую берет на руки Ада. Досадно, что я не попробовал изобрести новых четвероногих,

сожалею, что не подумал об этом. Зато я придумал новое дерево для фруктового сада во владениях замка, а это уже кое-что.

Пора сделать передышку и посмотреть найденный в телевизионных архивах репортаж Даниэля Костэля о вашей ловле бабочек в 1968 году. Сейчас мы увидим небольшой фрагмент фильма.

Я никогда не видел этого фильма.

Сейчас увидите.

. . . . . .

В этот раз, если не ошибаюсь, вы вернулись с охоты несолоно хлебавши?

Ловля бабочек не похожа на сплошное развлечение, там бездна печали.

Можно мне спросить: вы сторонник защиты окружающей среды?

Мне кажется, что защита некоторых видов редких животных — дело замечательное. Но оно доводится до абсурда, когда к нему примешиваются невежество и педантизм. Я говорю о том же, о чем пишут сегодня газеты. Очень правильно, что стали штрафовать торговцев редкими насекомыми, которые ловят их для продажи, для продажи тем же любителям. ⟨...⟩ Но не верх ли нелепости, когда полевой жандарм запрещает старому натуралисту прохаживаться со старым дырявым сачком...

То есть вам?

...да, в том ограниченном пространстве, где порхает некая дневная бабочка, чье единственное кормовое растение — мошник.

Мошник?

Да, мошник, про которого ни один страж природы и слыхом не слыхивал!





Как и я.

Это кустарник с желтыми цветками, с крупными стручками, растущий чаще всего по краям виноградников. И моя бабочка водится только там, где есть этот кустарник. Значит, охранять надо в первую голову этот кустарник, ибо и миллион ловцов бабочек не в силах истребить это небесно-голубое крохотное насекомое в таких масштабах, как виноградари, по каким-то загадочным причинам вырубающие заросли мошника вдоль берегов Роны. Никак не возьму в толк, зачем им это нужно. Тошно, до ужаса тошно глядеть на разбросанные повсюду изломанные ветки.

В других случаях появление определенного вида варьируется в зависимости от изменения времени года или зависит от продолжительности миграций, более или менее регулярных. Благодаря чему этот вид выживает.

Земледельцы со своими инфернальными пестицидами; строительство дорог; кретины, сжигающие на пустырях шины и матрацы, — о, этот запах! — вот кто истинный виновник, а не ученый, без которого жандарм не отличил бы бабочку от ангела или летучей мыши.

(В кадре Пиво с чайником.) Это не фокус-покус — еще чайку не желаете?

Да, чуть-чуть. На сей раз это, кажется, кофе? (*Смех.*)

Нет, то же самое.

Ну, тогда спасибо.

Вы написали замечательный роман «Защита Лужина». А насколько хорошо вы играете в шахматы сами и, раз уж мы заговорили о шахматах, что вы думаете о поведении вашего соотечественника Фишера?

Я был довольно сильным шахматистом. Не «гросмайстером», как говорят немцы, но неплохим игроком на, скажем так, клубном уровне, способным порой заманить в западню

зазевавшегося чемпиона. Более всего в шахматах меня притягивали именно ходы-ловушки, скрытые комбинации, вот почему я отказался от состязательной борьбы на шахматной доске и весь отдался сочинению шахматных задач, сказок-загадок, каждая из которых — плод тысячи и одной бессонной ночи. Но пуще всего мне нравится сочинять так называемые задачи-самоубийцы, где белые вынуждают черных выиграть партию.

Да, Фишер — человек не без странностей. Но разве не нормально, что игрок в шахматы ненормален. Это в порядке вещей. *(Смех.)*

В начале века был такой великий шахматист Рубинштейн. Его забирала из сумасшедшего дома, где он бессрочно находился, карета скорой помощи и отвозила в зал кафе, где проходил турнир, а после игры отвозила назад, в его черную клетку. Он не любил видеть своего противника. Однако ж пустой стул позади шахматной доски раздражал его еще пуще. Тогда на стул водружали зеркало, и там он видел свое отражение. А может быть, действительного Рубинштейна.

А по-моему, Фишер попал в зависимость от психоанализа.

Нет, что вы! Он просто гениальный игрок со своими маленькими маниями.

Вы не очень-то жалуете Фрейда, насколько я понял. Я прав?

Вы не совсем правы. Я весьма ценю Фрейда... в качестве комического писателя.

Комического?

Комического.

Ясно.

Невероятные объяснения, которыми он снабжает описание эмоций и сновидений своих пациентов, — чистый бурлеск. Притом читать его нужно только в оригинале. Я не по-

нимаю, как его можно принимать всерьез, посему — давайте не будем о нем говорить, я вас умоляю.

Политические романы тоже, кажется, не принадлежат к вашим настольным книгам?

Меня частенько спрашивают, кого я люблю или не люблю среди ангажированных или вольнолюбивых романистов моего чудесного века. Прежде всего, я не уважаю писателей, которые не замечают чудес этого века, милых мелочей жизни: беспорядочности в мужской одежде; ванную, заменившую нечистоплотные умывальники; или такую величайшую вещь, как возвышенную свободу мысли на нашем двояком Западе; и Луну, Луну... Я помню, с какой разом восторженной, завистливой и тревожной дрожью я следил на экране телевизора за первыми неуверенными шагами человека в тальке нашего сателлита. И до чего же я презирал всех тех, кто утверждал, что не имело смысла выбрасывать на ветер такую уйму долларов ради того, чтобы прогуляться в пыли мертвого мира.

Таким образом, я не терплю политизированных лоточников, писателей без тайн, несчастных, подпитывающихся эликсирами венского шарлатана.

Опять Фрейд, вот бедолага!

Он покинул сей мир, но....

Вместе с тем все, кого я люблю, знают, что только Словом, только Глаголом измеряется реальная цена шедевра. Убеждение столь же древнее, сколь верное — из тех, что на дороге не валяются. Совсем не обязательно называть кого бы то ни было по имени, мы узнаем друг друга по единому лебединому пению сквозь знаки препинания. Или же, напротив, все раздражает нас в стиле ненавистного современника, даже его многоточия.

Мне говорили, что вы не любите Уильяма Фолкнера. Честное слово, в это трудно поверить.

Не выношу региональную литературу с ее искусственным фольклором.

Мы только что говорили о каламбурах. На мой взгляд, вы много играете словами и каламбуров у вас в избытке.

Каламбуры, каламбуры... По-моему, вы употребляете неточный термин. Из слов нужно извлекать все, что можно, коль скоро это единственное настоящее сокровище, которым обладает настоящий писатель. Все великие мысли во вчерашней газете, как сказал кто-то. Уж коли я люблю брать слово и выворачивать его наизнанку, чтобы поглядеть, какое оно внутри — сияющее, или блеклое, или украшенное самоцветностью, которой не хватает этому слову в его предыдущем воплощении, то я занимаюсь этим не из праздного любопытства. Изучая испод слова, натыкаешься на презанимательные вещи. Нежданно-негаданно туда ложатся тени от других слов, других мыслей и отношений между ними, потайные красоты, внезапно высвечивающие нечто за пределами оболочки слова. Серьезная словесная игра, как я ее понимаю, не имеет ничего общего ни с игрой случая, ни с заурядным стилистическим украшательством. Это открытие невиданного вербального вида, который восхищенный писатель вручает читателю-простаку, — а тот смотрит, да не видит — и читателю-мудрецу, который сразу подмечает новую грань в блистательной фразе.

Какой ваш самый плохой, а значит — лучший каламбур?

Я думал об этом, и вот что пришло мне на ум, не знаю уж почему. В Сибири есть такой старинный город Томск. А я придумал два более современных городка: Атомск и Бомбск.

Атомск и Бомбск!

Что наводит на кое-какие мысли. *(Смех.)*

И даже вызывает смех! Может быть, не у каждого, но...

Томск существовал всегда — со времени покорения Сибири. А затем возникают Атомск и Бомбск. Занятно, занятно.

Значит, это взаправду плохой каламбур, раз он всех так рассмешил. (Смех.)

Вот именно. Значит, что-то в нем есть.

И последний вопрос, одна фраза вместо резюме. Можно ли сказать, что в вас сочетаются широта знаний ученого с, я бы добавил, ироничностью художника?

В энтомологической таксономии был один укромный уголок, где я разбирался во всем досконально и где был специалистом высшего разряда. В сороковые годы в Гарвардском музее естествоведения.

А что касается ироничности художника... Нет, это не так. Ирония есть метод дискуссии, выдуманный Сократом, который пользовался им, чтобы привести в замешательство софистов. А я глумлюсь над Сократом — в числе многих других. В глобальном смысле ирония — горький смех. Нет уж, увольте! Мой смех — добродушное покряхтывание, смех рассудка, идущий из желудка.

Великолепный финал! Спасибо, Владимир Набоков.

Перевод Александра Маркевича



Интервью 11.1977

Роберту Робинсону

Проблеск цвета — Набоков в Монтрё

Для начала, сэр, чтобы не раздражать вас в дальнейшем, может быть, подскажете, как правильно произносить вашу фамилию?

Позвольте мне выразить это так. Существуют русские имена, лукаво представляющиеся простыми, в чьем написании и произношении содержится ряд необычных ловушек для иностранца. Два века потребовалось, чтобы фамилия Суваров потеряла комичное среднее «а», — следует произносить: Суворов. Американские искатели автографов, когда заявляют, что знают все мои книги — благоразумно не произнося вслух их названий, — жонглируют гласными в моей фамилии на все математически возможные лады. Особенно трогательно, благодаря трем «а», звучит «Набакав». Проблемы произношения приводят и к менее эксцентричным случаям. На спортивных площадках Кембриджа товарищи по футбольной команде обычно кричали мне: «Набков!» — или более остроумно: «Макнаб!» Ньюйоркцы обнаруживают свою склонность превращать «о» в долгое «а», произнося «Набаков». Аберрацию «На́боков» предпочитают почтовые служащие; так что объяснение правильного русского произношения потребовало бы слишком много времени, потому я остановился на благозвучном «Набоков», с ударением на второй согласной и рифмующемся со «smoke [смок]». Не хотите попробовать произнести?

Набоков.

Превосходно.

Вы соглашаетесь на интервью при условии, что они не будут спонтанными. Этот превосходный способ гарантирует, что в ваших ответах не будет скучных, неинтересных мест. Можете вы сказать, почему и когда вы приняли такое решение.

Я говорю не скучно, а плохо, отвратительно. Неподготовленная моя речь отличается от моей же написанной прозы, как гусеница от прекрасной бабочки, — или, как я однажды выразился, я мыслю, как гений, пишу, как выдающийся писатель, и говорю, как дитя.

Вы были писателем всю свою жизнь. Не могли бы вы воскресить для нас тот момент, когда вы впервые почувствовали желание взяться за перо?

Мне было пятнадцать; буйно цвела сирень; я читал Пушкина и Китса; я был влюблен в девочку, мою ровесницу, и у меня был новый велосипед (помнится, «Энфилд») с рулем, который поворачивался рогами вниз, и тогда велосипед превращался в гоночный. Мои первые стихи были бездарными, но тогда я поворачивал тот руль, и вновь все было прекрасно. Потребовалось, однако, десять лет, пока я не понял, что по-настоящему мое — это проза, поэтическая проза, в том особом смысле, что она полагалась на уподобления и метафоры, чтобы выразить то, что хотела выразить. Годы с 1925 по 1940 я провел в Берлине, Париже и на Ривьере, после чего отправился в Америку. Не могу пожаловаться на пренебрежение со стороны кого-нибудь из знаменитых критиков, хотя, как всегда и повсюду, и там меня травили один или два случайных паршивца. Что меня приятно удивило в последнее время, так это то, что старые мои романы и рассказы, вышедшие в свет на английском языке в шестидесятых и семидесятых годах, были приняты намного теплее, чем когда они появились на русском тридцать лет назад.

Менялось ли когда-нибудь чувство радости от самого процесса творчества? Я имею в виду, острее оно сейчас или было острее раньше?

Сейчас.

Почему?

Потому что теперь пламя вдохновения мешается со льдом опыта.

Помимо удовольствия, доставляемого читателям, в чем, по вашему мнению, должна состоять ваша задача как писателя?

Задача писателя полностью субъективна: воспроизвести со всей возможной точностью образ книги, которую он мысленно видит. Читатель не обязан знать, да и, вообще говоря, не может знать, каков этот образ, потому он не может сказать, насколько книга соответствует ее образу в воображении писателя. Иными словами, читателю нет дела до целей, которые преследовал автор, так же и автор не испытывает никакого желания интересоваться, нравится ли потребителю то, что он потребляет.

Автор, конечно, кладет больше труда на создание произведения, чем читатель — на его чтение; но любопытно знать, доставляет ли автору — то есть вам — удовольствие вынуждать читателя тоже серьезно трудиться над книгой?

Автор с полным равнодушием относится к тому, насколько глубок и остер читательский ум.

Не могли бы вы нарисовать приблизительную картину вашего рабочего дня?

Эта картина в последнее время стала смазанной и изменчивой. Когда работа над книгой в самом разгаре, я сижу за письменным столом день напролет и страдаю от фортелей, которые выкидывают всякие предметы: то очки затеряются, то прольется вино. Кроме того, теперь я нахожу разговоры

о моем рабочем дне менее увлекательными, нежели в прежние времена.

Отель принято считать временным пристанищем — в конце концов, приходится таскать с собой весь багаж, — и все же вы предпочли сделать отель своим постоянным местом жительства.

Время от времени я замышлял купить виллу. Я могу представить себе уютную обстановку, надежную охранную сигнализацию, но не могу вообразить требуемую прислугу. Старые слуги требуют времени, чтобы состариться, а я не знаю, сколько у меня его еще осталось.

Когда-то вы подумывали о возможности возвращения в Соединенные Штаты. Хотелось бы знать, собираетесь ли вы вернуться.

Я, разумеется, вернусь в Соединенные Штаты при первой возможности. Я ленив, тяжел на подъем, но не сомневаюсь, что возвращусь с чувством умиления. Волнующее удовольствие, с которым я думаю о тропах в Скалистых горах, сравнимо только с впечатлением от русских лесов, которые я никогда больше не увижу.

Что для вас Швейцария — место, обладающее несомненными достоинствами или попросту лишенное несомненных недостатков?

Зимы здесь могут быть удручающе унылыми, и у моей борзой смертельная вражда с множеством местных собак, а так все хорошо.

Вы думаете и пишете на трех языках — какой из них предпочтительней?

Да, я пишу на трех языках, но думаю я образами. Вопрос предпочтения в сущности никогда не встает. Образы всегда бессловесны, но вдруг немое кино начинает говорить, и я распознаю его язык. Во второй половине моей жизни это

обыкновенно был английский, моя собственная его разновидность — не кембриджский, но все же английский.

Работая над книгой, предлагаете ли вы жене высказать свое мнение о написанном?

Когда книга закончена и перебелена и листы ее еще теплые и влажные, жена прилежно читает ее. Она делает мало замечаний, но неизменно по существу.

Бывает ли, что вы перечитываете свои ранние вещи, и если да, то какие чувства при этом испытываете?

Собственные вещи я перечитываю по чисто практическим соображениям. Приходится это делать, когда правишь издание в бумажной обложке, которое пестрит опечатками, или проверяешь перевод, но все это некоторым образом вознаграждается. У определенных видов — выражусь метафорически, — у определенных видов бабочек сквозь надкрылья куколки начинают проступать изящные миниатюрные крылышки за несколько дней до того, как бабочка выйдет из кокона. Это трогательная картина радужно переливающегося будущего, которое пробивается сквозь оболочку прошлого, и нечто подобное я испытываю, когда погружаюсь в свои книги, написанные в двадцатые годы. Вдруг в блеклой фотографии как будто различаешь проблеск цвета, очертания формы. Я говорю это с самой что ни на есть научной скромностью, а не с высокомерием стареющего искусства.

Каких писателей вы в настоящее время читаете с удовольствием?

Я перечитываю Рембо, его изумительные стихи и трогательные письма в издании «Плеяда». Листаю сборник неописуемо глупых советских анекдотов.

Вы очень высоко ставите Джойса и Уэллса. Не могли бы вы коротко определить, чем выделяется каждый из них?

Джойсовский «Улисс» выделяется во всей современной литературе не только своей гениальностью, но также новизной формы. Уэллс — великолепный писатель, но всего лишь один из многих.

Ваше неприязненное отношение к теориям Фрейда иногда напоминает мне ярость обманутого человека, как если бы старый фокусник однажды провел вас, показав свой известный карточный трюк. Вы когда-нибудь были его почитателем?

Что за странная фантазия! Я всегда люто ненавидел венского шарлатана. Я постоянно преследовал его на темных аллеях мысли, и теперь в нашей памяти навсегда останется фигура озабоченного старика Фрейда, пытающегося открыть дверь кончиком зонтика.

Мир знает, что вы к тому же энтомолог, специалист по чешуекрылым, но, возможно, не представляет, что за этим кроется. Можете вы описать для коллекционеров весь процесс, начиная от ловли бабочек до развешивания их на стене?

Только обычные бабочки да яркие тропические ночные мотыльки вешаются в рамочке на стену между примитивной маской и вульгарной абстрактной картиной. Редкие, прекрасные экземпляры хранятся в застекленных ящиках в музеях. Что до ловли, то это, конечно, блаженство, гоняться за неописуемой красотой, озирая скалы, где они обитают, но так же большое счастье, когда обнаруживаешь среди поврежденных насекомых, что моряк присылает в старой банке из-под галет с какого-нибудь далекого острова, новый вид бабочки.

Вспоминая, что могло бы не быть Джойса-писателя, а был бы Джойс-тенор, всегда испытываешь легкое головокружение. Не были ли вы когда-нибудь близки к тому, чтобы сменить профессию? С какой бы иной ролью вы смирились?

О да, у меня в запасе всегда было множество ролей на тот случай, если бы муза меня подвела. Первым делом — энтомолог, исследующий джунгли, затем шахматный гроссмей-

стер, затем теннисный ас с неотразимой подачей, затем вратарь, взявший исторический мяч, и наконец, наконец, автор груды неизвестных произведений — «Бледный огонь», «Лолита», «Ада», — которые обнаружили бы и опубликовали мои наследники.

Альберто Моравиа как-то сказал мне, что, по его твердому убеждению, каждый писатель пишет только об одном, что он одержим лишь одной навязчивой идеей, которую постоянно развивает в своих произведениях. Можете вы с этим согласиться?

Я не читал Альберто Моравиа, но, несомненно, высказывание, которое вы привели, ко мне не относится. Тигра в цирке не преследует мысль о его мучителе, мои герои съеживаются, когда я подхожу к ним с плетью. Я видел, как воображаемые деревья на всем бульваре в страхе роняли листву при моем приближении. Если у меня и есть какие-то наваждения, то я забочусь о том, чтобы не показывать этого в беллетристике.

Благодарю вас, г-н Набоков.

Не за что, как говорят в моей приемной стране.

Перевод Валерия Минушина

II/ЭССЕ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ



Дягилев и ученик

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

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 боольшей 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-ми-

стическая 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 неимоверно 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*»*, 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

* *Краткий, сжатый (англ.).*

Профессор Вудбридж постулирует реальность мира в «Эссе о природе»

Возможно, обаяние «Эссе о природе» Фредерика Дж.И. Вудбриджа («Коламбиа 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-гонец 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, поеживаясь, 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 неопосредованное объяснение. Это один из примеров освежающего здравого смысла автора, и все же его недостаточно, чтобы запереть солипсиста 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 пре-

вращают «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 до́лжно 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 именует «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.

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, 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, 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 болтливыми 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. 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: занятное 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.

Биографическая часть этой книги оправдает 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 Синей 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 Волюмнию с собственной матери, потом его мысль движется в обратном направлении, и уже Мэри

Арден 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 «крепкой, пышущей здоровьем деревенской девушкой» — хотя, конечно же, она могла быть тощей и истеричной точно так же, как иногда попадаются 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 сыновняя 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.

«Невинность — это жемчужина, скрытое сокровище, редко извлекаемое на свет», — пишет г-н Беллок 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 отступления, 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 «О неудачнике» или «О шляпах») представляют для писателя слишком легкую за-

дачу. 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**—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

* *Ласкайте фразу: она вам улыбнется (фр.).*

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, и непритязательные эссе г-на Беллока.

Перевод Валерия Минушина

Трагедия трагедии

Обсуждение техники современной трагедии означает для меня мрачное изучение того, что можно было бы назвать трагедией искусства трагедии. Горечь, с которой я рассматриваю современное состояние драматургии, вовсе не предполагает, что все потеряно и что современный театр можно просто отринуть с тем весьма банальным жестом — пожатием плеч. Но я вполне серьезно утверждаю, что если что-то не будет предпринято, и в скором времени, то драматургия перестанет быть предметом любого обсуждения, имеющего дело с литературными ценностями. Драма будет совершенно вытеснена зрелищностью, полностью поглощена другим искусством — режиссуры и актерского мастерства, — искусством самим по себе, безусловно, великим, которое я страстно люблю, но столь же удаленным от основного занятия писателя, как и любая другая его разновидность: живопись, или музыка, или танец. Так, пьеса будет создаваться постановщиками, актерами, рабочими сцены — и парой кротких сценаристов, на которых никто не обращает внимания; она будет основываться на сотрудничестве, а сотрудничество никогда не предвещает чего-то настолько же долговечного, насколько может стать работа одного человека, ибо какими бы дарованиями ни обладали соавторы по отдельности, конечный результат неизбежно станет компромиссом между

талантами, некоторым средним значением, подгонкой и укорачиванием, рациональным числом, дистиллированным из слияния иррациональных. Полная передача всего, что связано с драмой, в руки, которые, согласно моему твердому убеждению, должны принять спелый плод (конечный результат труда одного человека), представляется мне унылой перспективой, но это может стать логическим разрешением конфликта, который раздирает драму, и в особенности трагедию, на протяжении уже нескольких столетий.

Прежде всего давайте попытаемся определить, что мы подразумеваем под «трагедией». В повседневной речи этот термин так тесно связан с понятием рока, что почти стал его синонимом — по крайней мере, когда имеется в виду судьба не из разряда тех, которыми мы склонны были бы наслаждаться. В этом смысле, трагедия, лишенная подоплеки судьбы, вряд ли может быть воспринята рядовым наблюдателем. Если, скажем, человек выходит из дома и убивает другого человека, более или менее того же пола, просто потому, что в тот день он был более или менее расположен убивать, в этом нет трагедии, или, точнее, убийца в данном случае не является трагическим персонажем. Он скажет полиции, что все вокруг вдруг стало невыносимым, и для изучения его психического состояния будут приглашены эксперты — вот и все. Но если почтенный и уважаемый человек медленно, но неумолимо (между прочим, эти «медленно» и «неумолимо» так привыкли быть вместе, что «но» между ними давно следовало бы заменить на обручальное кольцо «и») движется к убийству силой крадущихся и ползущих обстоятельств, или давно снедающей его страстью, или чем-то еще, что давно уже расшатывало его волю, короче говоря, событиями, с которыми он безнадежно и, возможно, самоотверженно сражался, — то, каким бы ни было его преступление, мы видим в нем трагическую фигуру. Опять же: в обществе вы встречаете абсолютно нормального на вид человека, добро-

душного, хотя и чуть потрепанного, приятного, хотя и несколько занудливого, быть может, слегка нелепого, но не более, чем остальные, персонажа, в отношении которого вы и не подумали бы применить эпитет «трагический»; затем вы узнаете, что человек этот несколько лет назад силою обстоятельств возглавил великую революцию в далекой, почти легендарной стране, и что новая волна обстоятельств вскоре изгнала его оттуда в вашу часть мира, где он прозябает как сущий призрак собственной ушедшей славы. И тут же те самые особенности этого человека, которые совсем недавно казались вам банальными (а именно сама обыденность его облика), внезапно поражают вас как истинные черты трагедии. Король Лир, дядюшка Лир исполнен даже большего трагизма, когда бесцельно слоняется по дворцу, чем когда он убивает тюремного охранника, удавившего его дочь.

Так каков же итог нашего небольшого исследования популярного значения «трагедии»? Мы выяснили, что «трагедия» не только синонимична судьбе, но и синонимична нашему знанию о медленной и неумолимой судьбе другого человека. Нашим следующим шагом станет определение слова «судьба».

Из двух приведенных мной намеренно расплывчатых примеров можно, однако, сделать один конкретный вывод. То, что мы узнаем о судьбе другого человека, намного превосходит его собственное знание. Более того, если он осознает себя трагической фигурой и ведет себя соответственно, наш интерес к нему угасает. Наше знание о его судьбе не объективно. Наше воображение рождает чудовищ, которые на самом деле могли быть совершенно неведомы объекту нашего сочувствия. Он, может статься, пережил совсем другие ужасы, другие бессонные ночи, другие душераздирающие события, о которых нам ничего не известно. Линия судьбы, которая *ex post facto** кажется нам такой четкой, в действительно-

* *Постфактум (лат.).*

сти могла быть бешеной спиралью, переплетенной с яростной спиралью другой судьбы или судеб. Та или иная социальная или экономическая ситуация, которая, если мы настроены мыслить по-марксистски, сыграла, на наш взгляд, столь важную роль в жизни исследуемого, могла в том или ином конкретном случае не иметь к ней никакого отношения, хотя, казалось бы, она так ясно все объясняет. Следовательно, все, чем мы располагаем, чтобы составить собственное суждение о трагической судьбе другого человека, — это всего только горстка фактов, большинство из которых человек этот поспешил бы опровергнуть; но к этому присоединяются плоды нашего воображения, и это наше воображение управляется логикой здравого смысла, а наша любимая логика здравого смысла так подвержена общепринятым правилам причины и следствия, что скорее изобретет причину и подправит следствие, чем обойдется без них.

А теперь проследите за тем, что произошло. Судача о судьбе некоего человека, мы автоматически сконструировали сценическую трагедию — отчасти потому, что видели так много «трагедий» в театрах или иных заведениях, предлагающих зрелища, но главным образом потому, что мы цепляемся за все те же старые железные прутья детерминизма, что сковывают дух пьесотворчества вот уже долгие годы. И именно здесь кроется трагедия трагедии.

Рассмотрим следующую любопытную ситуацию: с одной стороны, трагедия принадлежит области литературного творчества, хотя в то же время цепляется за дряхлые правила, за мертвые традиции, которые с наслаждением нарушают другие формы литературы, находя в этом процессе совершенную свободу — без которой не может процветать ни одно искусство; с другой стороны, трагедия принадлежит сцене — а ведь и театр, с совершенной определенностью, живет свободой причудливых декораций и гением актерской индивидуальности. Величайшие достижения поэзии,

прозы, живописи, театрального искусства характеризуются иррациональным и алогичным, тем духом свободной воли, что хлещет радужными пальцами по лицу самодовольной обыденности. Но где соответствующее развитие в драме? Какие шедевры можем мы назвать, за исключением нескольких сияющих гением сновидческих трагедий, таких, как «Король Лир» или «Гамлет», «Ревизор» Гоголя и, возможно, одной или двух пьес Ибсена (последние с оговорками), какие шедевры могут сравниться с неизмеримой славой романов, рассказов и стихов, произведенных за последние три или четыре столетия? Какие из пьес — поставим вопрос ребром — перечитывают?

Наиболее популярные пьесы прошлого находятся на одном уровне с наихудшими романами прошлого. Самые удачные сегодняшние пьесы равноценны журнальным историям и пухлым бестселлерам. А высочайшая форма драматического искусства — трагедия — это в лучшем случае сделанная в Греции заводная игрушка, которую приводит в движение ребенок, а затем ползет за ней на четвереньках по ковру.

Я определил две величайшие пьесы Шекспира как сновидческие трагедии, и в том же смысле я бы назвал гоголевского «Ревизора» сновидческой пьесой, или «Бувара и Пекюше» Флобера — сновидческим романом. Мое определение, конечно, не имеет ничего общего с той особой разновидностью претенциозной и некогда популярной «пьесы-сна», которая на самом деле управлялась самой что ни на есть бодрой каузальностью, если не худшими вещами, как, например, фрейдизм. Я называю «Короля Лира» или «Гамлета» сновидческими трагедиями, ибо элементы драматического детерминизма замещаются в них логикой снов или даже логикой кошмара. Кстати, я хочу подчеркнуть: то, как ныне ставят Шекспира во всех странах, является вовсе не Шекспиром, но искаженной его версией, приправленной той или иной модной штучкой, которая иногда занятна, как в рус-

ском театре, а чаще тошнотворна, как в дрянной стряпне Пискатора. Есть нечто, в чем я абсолютно убежден, а именно: Шекспира надо ставить либо *in toto**, не пропуская ни единого слова, либо не ставить вовсе. Однако с логической, каузальной точки зрения, то есть с точки зрения современных постановщиков, и «Лир», и «Гамлет» — прескверные пьесы, и я осмелюсь утверждать, что ни один современный популярный театр не ставит их в строгом соответствии с текстом.

Влияние греческой трагедии на Шекспира изучали и лучшие ученые, чем ваш покорный слуга. В свое время я читал антиков в английском переводе и нашел их гораздо слабее Шекспира, хотя и обнаруживал, здесь и там, их влияние на его творчество. Языки пламени в «Агамемноне» Эсхила, прыгающие через равнину, молнией пересекающие озеро, взбирающиеся по горному склону, или же Ифигения, сбрасывающая шафрановую тунику, — это волнует меня, так как напоминает мне о Шекспире. Но я отказываюсь проникаться абстрактными страстями и туманными эмоциями этих персонажей, безглазых и безруких, как та статуя, которая по той или иной причине считается идеально прекрасной; более того, я не совсем понимаю, как Эсхил может оказывать непосредственное влияние на наше эмоциональное состояние, когда крупнейшие ученые сами не могут с точностью сказать, что содержится в том или ином контексте, о чем именно мы должны догадываться здесь или там, и наконец заключают, что устранение артикля из того или иного слова затемняет и по сути делает нечитаемой конструкцию предложения. Воистину кажется, что основная драма разыгрывается в этих подробных и обильных подстрочных примечаниях. Однако волнения вдохновенной грамматики не совсем тождественны эмоциям, которые приветствуются в театре, а, с другой стороны, то, что считается на современной сцене

* *Целиком (лат.).*

греческой трагедией, настолько удалено от оригинала, так подвержено различным сценическим версиям и изобретениям, а последние, в свою очередь, находятся в такой зависимости от вторичных условностей, порожденных первичными законами греческой трагедии, что сложно сказать, что же мы имеем в виду, превознося Эсхила.

Одно все же не подлежит сомнению: идея неизбежной судьбы, которую мы, к несчастью, унаследовали от древних, содержит с тех пор драму в своего рода концентрационном лагере. То и дело оттуда сбегал гений, как это чаще всего удавалось Шекспиру; Ибсену, в «Кукольном доме», почти удалось сбежать, а в его «Боркмане» драма фактически покидает сцену и по извилистой тропинке устремляется на далекий холм — любопытный символ того порыва, с которым гений пытается освободиться от оков условности. Но и Ибсен согрешил: он провел в Скрибии слишком много лет, и невероятно абсурдные результаты, к которым могут привести законы каузальности, наглядно отражены в «Столпах общества». Сюжет, как вы помните, приводится в действие идеей двух кораблей, одного хорошего, а другого плохого. Один из них, «Цыганка», судно в отличном состоянии, готовится отплыть в Америку, а пока покоится на верфи, хозяином которой является главный герой. Второе судно, «Индианка», поражено всеми бедами, какие только могут выпасть на долю корабля. Второй корабль стар и шаток, населен необузданными, вечно пьяными матросами, и его не ремонтируют, готовя к обратному плаванию в Америку — его лишь небрежно латает судовой мастер (акт саботажа против новых машин, урезающих заработки рабочих). Брат главного героя должен отправиться в Америку, и у последнего есть причины желать, чтобы брат его покоился на дне моря. Одновременно маленький сын главного героя тайно готовится бежать в матросы. Учитывая данные обстоятельства, автор, понукаемый гоблинами причины и следствия, вынужден подчинить все, относя-

щееся к кораблям, различным эмоциональным и физическим движениям персонажей, надеясь достичь максимального эффекта в минуту, когда и брат, и сын отплывают — брат на хорошем корабле вместо дурного, которому, вопреки всем правилам, зная, что он прогнил, мерзавец-герой позволяет-таки выйти в море, а его обожаемый сын — на дурном, дабы погибнуть по вине собственного отца. Перипетии пьесы необычайно запутанны, и погода — то штормистая, то ясная, то вновь скверная — приноравливается к различным ходам действия, причем таким образом, чтобы создавать максимальное напряжение, нимало не заботясь о правдоподобии. Прослеживая, на протяжении всей пьесы, эту «судостроительную тему», замечаешь, что она образует узор, который весьма комичным образом приспособлен единственно к нуждам автора. Погоду принуждают совершать жутчайшие диалектические фокусы, и когда, в счастливом финале, корабли наконец выходят в море (без мальчика, которого успели вернуть, и с братом, который в последнюю минуту оказался достоин жизни), погода становится не просто ясной, но сверхъестественно ясной — и это подводит меня к одному из важнейших пунктов в унылой технологии современной драмы.

Погода, как я уже говорил, лихорадочно меняется в течение пьесы в соответствии с лихорадочными же поворотами сюжета. Теперь же, когда в финале погибнуть не должен ни один из кораблей, погода проясняется, и мы знаем — в этом-то все и дело, — знаем, что погода останется метафизически ясной и после того, как опустится занавес, навсегда. Вот что я называю идеей позитивной финальности. Какими бы переменчивыми ни были состояния человека и небес на протяжении четырех актов, им суждено навсегда пребыть в том самом состоянии, что пронизывает самую последнюю частичку последнего акта. Идея позитивной финальности следует непосредственно из доктрины причинной обусловленности: следствие окончательно, ибо мы ограничены принятыми

нами же тюремными правилами. В том, что мы называем «реальной жизнью», каждое следствие одновременно является и причиной какого-то иного следствия, так что сама классификация каузальности — всего лишь вопрос отправной точки. Однако, хотя в реальной жизни мы неспособны отрезать одну ветвь жизни от других переплетающихся ветвей, мы, тем не менее, производим эту операцию в сценической драме, и таким образом следствие окончательно, поскольку оно не должно содержать никакой новой причины, которая могла бы взорвать его за пределами пьесы.

Прекрасный образец мотива позитивной финальности — сценическое самоубийство. Вот что происходит. Единственный логический способ сделать концовку пьесы вполне чистой, то есть исключить малейшую возможность какой-либо дальнейшей каузальной трансформации за ее пределами, — это прервать жизнь главного героя одновременно с окончанием пьесы. Такой выход кажется безупречным. Но так ли это? Попытаемся разобраться, как можно навсегда удалить персонажа со сцены. Существует три возможности: естественная смерть, убийство и самоубийство. Естественная смерть исключается, ибо, несмотря на тщательнейшие приготовления и невообразимое количество инфарктов, которые пациент может перенести во время спектакля, детерминистски настроенному драматургу вряд ли удастся убедить детерминистски настроенный зал в том, что ему не помогала в этом рука Божья; зрители неизбежно воспримут естественную смерть как отклонение, как случайность, как слабую, неубедительную концовку, тем более что такая смерть должна явиться довольно внезапно, дабы не затемнять последний акт ненужным изображением агонии. Я, разумеется, предполагаю, что пациент сражался с судьбой, что он грешил, и так далее. Я вовсе не считаю, что естественная смерть всегда неубедительна: однако доктрина причинной обусловленности делает наступающую в нужный момент смерть не-

сколько неправдоподобной. Таким образом, мы исключаем первый метод.

Второй путь — убийство. Что ж, убийство вполне подходит для начала пьесы. И оно совершенно непригодно для финала. Грешивший и боровшийся с судьбой человек, несомненно, устранен. Но остается его убийца, и даже если мы можем с достаточной долей уверенности утверждать, что общество простит его, нас не покидает неприятное ощущение, что мы не знаем в точности, как он будет себя чувствовать на протяжении долгих лет, что последуют за финальным занавесом; и не окажет ли факт совершенного им убийства, каким бы оно ни представлялось необходимым, влияния на его последующую жизнь, например на взаимоотношения с его еще не родившимися, но воображаемыми детьми. Другими словами, данное следствие порождает туманную, но довольно неприятную маленькую причину, ползающую как червяк по ягоде малины и доставляющую нам беспокойство и после опускания занавеса. Рассматривая этот метод, я, конечно, исхожу из того, что убийство является прямым следствием предшествовавшего конфликта, и в этом смысле изобразить его проще, чем естественную смерть. Но, как я уже объяснял, убийца остается, и следствие не будет конечным.

Так мы подходим к третьему методу, самоубийству. Его можно использовать или косвенно, когда убийца вначале убивает главного героя, а затем себя, дабы замести все следы того, что на деле является преступлением автора, или же непосредственно, то есть когда персонаж сам накладывает на себя руки. Опять же, изобразить это легче, чем естественную кончину, и представляется вполне правдоподобным, что человек, уставший от безнадежной борьбы с безнадежными обстоятельствами, решает свести счеты с жизнью. Потому не вызывает удивления, что из трех перечисленных методов именно самоубийство становится фаворитом детерминиста. Но тут всплывает новая и ужасная трудность. В то

время как убийство, *à la rigeur**, может быть вполне убедительно представлено нашим взорам, поставить на сцене хорошее самоубийство исключительно сложно. В прошлом, во времена символических кинжалов и ножей, это было в пределах допустимого, но в наши дни удачно показать человека, перерезающего себе горло жилеттовским лезвием, не так-то просто. При использовании яда агония самоубийцы может оказаться слишком ужасной для взгляда, а иногда и чересчур продолжительной, в то время как предположение о том, что яд был настолько силен, что человек рухнул замертво, почему-то кажется и нечестным, и неправдоподобным. Вообще-то говоря, наилучшим выходом представляется пистолетный выстрел, но невозможно *показать* саму сцену самоубийства, ибо, если продолжать следовать принципам правдоподобия, она будет выглядеть слишком неопрятно. Более того, *любое* самоубийство *на* сцене отвлекает внимание зрителей от нравственных категорий или от самого сюжета, возбуждая в нас простительный интерес, с которым мы следим за тем, как актеру удастся умертвить себя правдоподобно и вежливо, с максимальной тщательностью и минимальным кровопролитием. В актерском арсенале, несомненно, найдется множество приемов и ухищрений, с помощью которых можно оставить самоубийцу на сцене, но, повторяю, чем изощреннее поставлено самоубийство, тем дальше наши умы удаляются от духовных категорий — обращаясь к телу умирающего актера, предполагая, конечно, что перед нами рядовая причинно-следственная пьеса. Так нам остается только одна возможность: закулисное самоубийство посредством пистолета. Вы наверняка вспомните, что в сценических ремарках автор обычно описывает его как «приглушенный выстрел». Не славный громкий «бах», но «приглушенный выстрел», так что у слышавших его и на-

* *В крайнем случае (фр.).*

ходящихся на сцене персонажей могут подчас возникнуть сомнения в отношении природы данного звука, хотя зрители в точности знают, что произошло. Тут возникает новая и совершенно убийственная трудность. Статистика — а статистика единственный регулярный доход нашего детерминиста, так же как существуют люди, извлекающие постоянный доход из осторожной игры, — свидетельствует, что в реальной жизни из десяти попыток самоубийства посредством пистолета три оказываются неудачными, оставляя покушавшегося на себя субъекта в живых; пять ведут к мучительной агонии; и *только две* приносят немедленную смерть. Таким образом, даже если персонажи осознают происшедшее, одного приглушенного выстрела недостаточно, чтобы убедить нас в том, что человек действительно мертв. Согласно распространенной практике, после того как приглушенный выстрел вкрадчиво сообщил нам о случившемся, один из персонажей должен отправиться и разузнать, в чем дело, а затем вернуться, неся весть о смерти. Так, за исключением редкого случая, когда гонец является врачом, само предложение: «Он мертв», или даже нечто более глубокомысленное, например: «Он заплатил по счетам», вряд ли звучит убедительным из уст человека, который, как предполагается, не обладает достаточными познаниями в медицине и не настолько небрежен, чтобы отбросить любую, пусть и весьма туманную, возможность вернуть жертву к жизни. Если, с другой стороны, гонец возвращается с криками: «Джек застрелился! Немедленно вызовите врача!» — и занавес опускается, мы продолжаем задаваться вопросом, не сможет ли хороший медик, в наши-то времена *латаемых* сердец, спасти искалеченную вечеринку. Воистину казавшееся таким уютно конечным, следствие может, за пределами пьесы, стать отправной точкой в ошеломительной карьере некоего гениального молодого врача. Итак, дожидаться ли нам доктора, выслушивать ли его вердикт, а *затем* уже опускать за-

навес? Невозможно — для поддержания напряжения *нет времени*; человек, кем бы он ни был, заплатил по счетам, и пьеса окончена. Следовательно, единственно правильным было бы добавить, после слов «по счетам», фразу: «Слишком поздно посылать за доктором»; то есть мы вводим слово «доктор» как некий символ или масонский знак, не утверждая, что мы (гонец) достаточно учены и слишком несентиментальны, чтобы знать, что никакой врач не поможет, но передавая зрительному залу, посредством условного знака, этой скороговорки — «доктор» — нечто, что подтверждает позитивную конечность следствия. И все же ничто не может сделать самоубийство совершенно, абсолютно конечным, если, как я уже говорил, сам гонец не является врачом. Мы подошли к любопытнейшему заключению: истинно нерушимая трагедия, без малейшего изъяна в причине или следствии — то есть идеальная пьеса, о которой толкуют в учебниках и которую шумно требуют театральные постановщики, — этот шедевр, вне зависимости от его сюжета или основы: 1) *должен* оканчиваться самоубийством; 2) *должен содержать по меньшей мере* одного персонажа, который был бы врачом; 3) доктор этот обязан быть *хорошим медиком* и 4) именно ему предстоит обнаружить тело. Другими словами, из одного только факта современного состояния трагедии мы вывели целую пьесу. И в этом — трагедия трагедии.

Разбирая данную методику, я начал с последнего акта современной трагедии, чтобы показать, к чему должен стремиться автор, желающий видеть свою пьесу абсолютно последовательной. В действительности пьесы, которые вы наверняка вспомните, не сообразуются со столь жесткими канонами, и потому не только плохи сами по себе, но и не пытаются правдиво отображать те дурные правила, которым следуют. Ибо условие причинности неизбежно порождает многочисленные иные условности. Мы бегло рассмотрим некоторые из них.

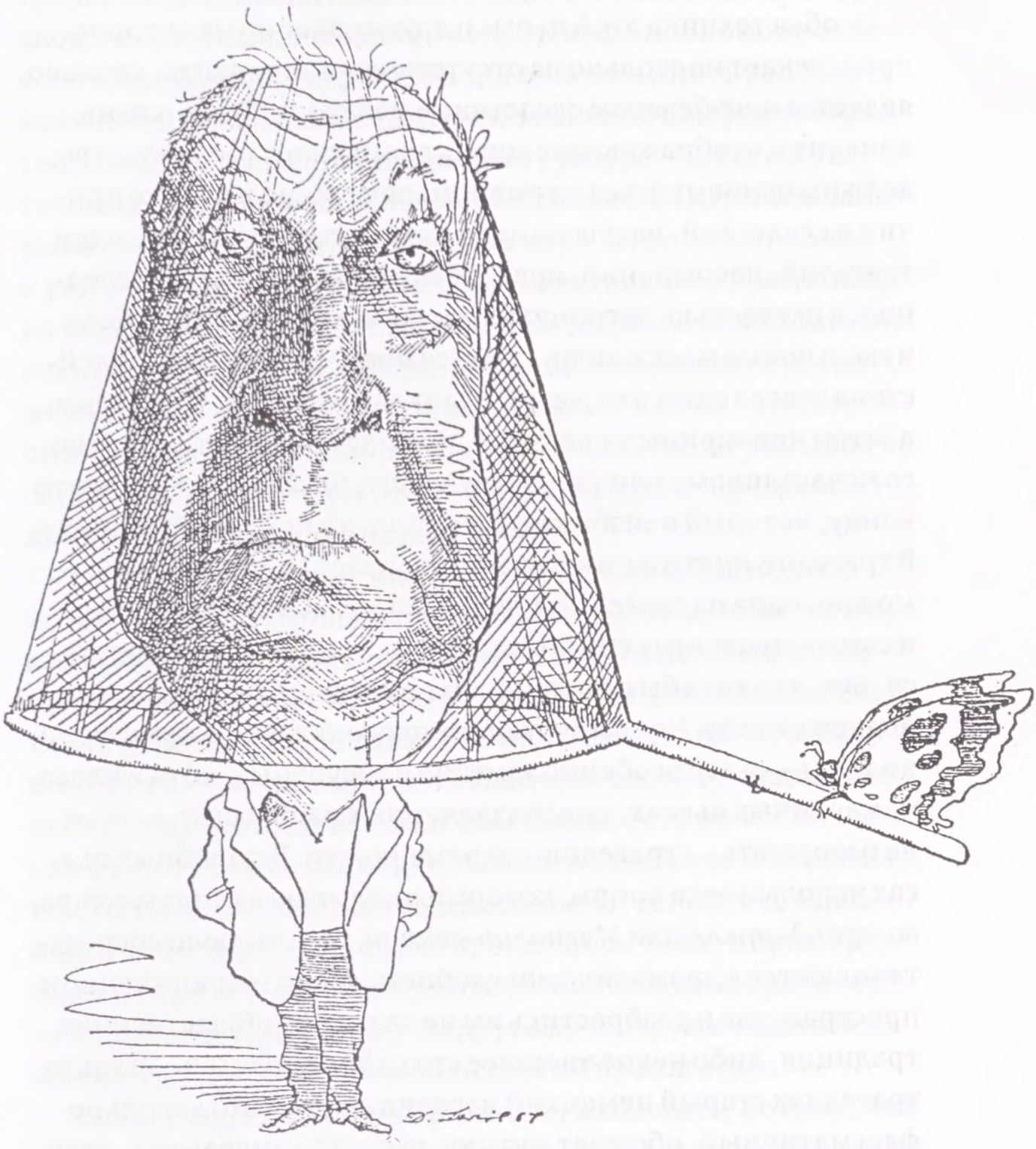
Усложненная форма французской экспозиции (с лакеем и горничной, «стирающими пыль с мебели») — это когда при поднятии занавеса на сцену *прибывают* два гостя, говорящих о том, что их привело сюда, и обсуждающих обитателей дома. Это жалкая попытка принять во внимание просьбу критиков и учителей, требующих, чтобы экспозиция совпадала с началом действия, и *прибытие* двух гостей является действием. Но почему, ради всего святого, два человека, приехавшие одним поездом и располагавшие достаточным временем, чтобы все обсудить во время поездки, должны во что бы то ни стало хранить молчание до самой минуты прибытия, и начать говорить о своих хозяевах в наихудшем из возможных мест — в приемной дома, куда они приехали как гости? Почему? Да потому что автор, с его экспозицией замедленного действия, вынужден взорвать ее именно здесь.

Следующий трюк, упоминая лишь самые очевидные, — это ожидание чьего-либо прибытия. Имярек ожидается. Мы знаем, что имярек неизбежно приедет. Он или она прибудет очень скоро. На самом же деле он или она прибывает спустя минуту после того, как было объявлено, что приезд состоится или после обеда, или следующим утром (таким образом внимание зрителя отвлекается от быстроты появления нового лица: «О, я приехал ранним поездом» — вот обычное объяснение). Если, обещая зрителям гостя, говорящий замечает, что, между прочим, приезжает такой-то — это «между прочим» не что иное, как нелепая попытка скрыть тот факт, что имярек сыграет важную, если не самую важную роль в пьесе. И действительно, «между прочим» чаще всего вводит так называемого ключевого персонажа. Подобные обещания, эти звенья в железной цепи трагической каузальности, неизбежно выполняются. Так называемая scène à faire, обязательная сцена, не является, как, кажется, думает большинство критиков, *одной* сценой пьесы — в действительности это каждая *последующая* сцена,

независимо от того, насколько изобретателен автор в преподнесении сюрпризов, или, точнее, *именно потому*, что он обязан удивлять. Упоминается кузен из Австралии; по той или иной причине персонажи ожидают увидеть сварливого старого холостяка; зрители же вовсе не горят желанием видеться со сварливым старым холостяком; но кузен из Австралии оборачивается прелестной молодой племянницей холостяка. Приезд — это обязательная сцена, так как все разумные зрители смутно ожидают, что вслед за обещаниями зануды автор преподнесет приятный сюрприз. Приведенный пример, конечно же, относится более к комедии, чем к трагедии, но аналогичные методы используются и в самых что ни на есть серьезных пьесах: например, в советских трагедиях, где ожидаемый комиссар довольно часто оказывается просто девочкой, почти ребенком — а затем девочка-ребенок обращается в профессионала с револьвером, в то время как другой персонаж оказывается замаскированным буржуазным Дон Жуаном.

Среди современных трагедий существует одна, которую следует внимательно изучить всякому, кто желает обнаружить все катастрофические последствия доктрины каузальности аккуратно сгруппированными в одной пьесе. Это — «Траур — участь Электры» О'Нила. Подобно тому как погода менялась в соответствии с настроением и поступками персонажей в пьесе Ибсена, здесь, в «Трауре — участи Электры», мы наблюдаем занятный феномен, как молодая женщина с впалой грудью (в первом акте) становится полногрудым прекрасным созданием после поездки на Южные острова, чтобы *спустя два дня* вернуться к первоначальному плоскому, костлявому типу. Мы становимся свидетелями пары дичайших самоубийств, а трюк *позитивной финальности* демонстрируется героиней, сообщающей нам, перед самым концом пьесы, что она не покончит с собой, но останется жить в мрачном доме, и т.д., хотя и нет ничего, что могло бы

помешать ей изменить свое решение и воспользоваться тем же старым армейским пистолетом, что был так услужливо предоставлен другим персонажам пьесы. Нам явлен и элемент Судьбы, которую под одну руку ведет автор, а под другую — покойный профессор Фрейд. На стене висят портреты, немые существа, которых автор использует в целях монолога, исходя из странной и ложной посылки, будто монолог становится диалогом, если герой обращается к портрету другого человека. В этой пьесе много таких любопытных деталей. Но, пожалуй, наиболее замечательной ее особенностью, той, что проливает свет на неизбежную искусственность трагедий, основанных на логике судьбы, являются трудности, которые испытывает автор, стараясь удержать на сцене того или иного, особенно необходимого ему в данный момент времени персонажа, в то время как некая патетическая неисправность в механизме пьесы предполагает, что наиболее естественным поступком для персонажа в конкретной ситуации было бы поспешно ретироваться. Например: ожидается, что старый господин вернется с войны завтра или, возможно, послезавтра; в нашем случае это означает, что он прибывает почти сразу после начала акта, с обычными объяснениями насчет поездов. Поздний вечер. Холодно. Сидеть можно только на ступеньках крыльца. Старый господин устал, он голоден, он сто лет не был дома и вдобавок ко всему страдает острой болезнью сердца — боль как нож, признается он, и это должно подготовить нас к его смерти в другом акте. Ужасная задача, стоящая перед автором, заключается в том, чтобы удержать несчастного старика в унылом саду, на сырых ступенях, для долгого разговора с дочерью и женой — в особенности с его женой. Обыденные причины, по которым он не входит в дом, то и дело упоминаемые в разговоре, очаровательным образом исключают одна другую, и трагедия этого акта — это не трагедия взаимоотношений старика с его женой, но траге-



дия честного, усталого, голодного, беспомощного человеческого существа, которое автор, до самого окончания акта, удерживает от ванны, тапочек и ужина.

Особая техника этой пьесы и других пьес иных авторов проистекает не столько из отсутствия у них таланта, сколько является неизбежным следствием иллюзии, будто жизнь, а значит и отображающее жизнь драматическое искусство, должны основываться на ровном, постоянном потоке причин и следствий, несущем нас к океану смерти. Темы, идеи трагедий, несомненно, претерпели изменения, но последние, к несчастью, затронули только актерскую гримуборную, и новые маски лишь кажутся новыми, а их взаимодействия всегда одни и те же: конфликт между одним и другим, а затем неизменные железные правила конфликта, ведущего к счастливому или ужасному концу, но всегда к какому-то концу, который неизбежно содержался в исходной причине. В трагедии ничто и никогда не пропадает даром, хотя, возможно, одна из трагедий жизни состоит как раз в том, что и самые трагичные ситуации затухают, не успев разгореться. Все, что хотя бы отдаленно напоминало случайность, подлежит табу. Конфликтующие персонажи не живые люди, но типы — и это особенно заметно в абсурдных, хотя и благонамеренных пьесах, предназначенных изобразить — если не разрешить — трагедию современности. В подобных пьесах используется прием, который я называю методом *острова, гранд-отеля* или *Магнолии-стрит,* то есть люди сосредоточиваются в драматически удобном, строго ограниченном пространстве и разбрестись им не дает либо общественная традиция, либо некое внешнее стихийное бедствие. В таких трагедиях старый немецкий изгнанник, обычно довольно флегматичный, обожает музыку, русская эмигрантка, сногсшибательная женщина-вамп, бредит царями и снегом, еврей женат на христианке, шпион — ласковый блондин, а молодая супружеская чета наивна и возвышенна — и так далее,

и тому подобное — и неважно, где вы их соберете, все равно это будет старая избитая история (использовался даже трансатлантический лайнер, и, конечно, никто не прислушался к критикам, смиренно вопрошавшим, с помощью какого инженерного устройства удалось заглушить рев судовых винтов). Конфликт идей, замещающий конфликт страстей, *ничего* не меняет в основной структуре — а если и так, то она становится еще более искусственной. Пытались заигрывать со зрителями посредством хора, что лишь привело к уничтожению основного и фундаментального принципа, на котором основывается сценическая драма. Принцип этот состоит в следующем: мы знаем о существовании персонажей на сцене, но не в силах воздействовать на их чувства; они не знают о нас, но могут на нас влиять — совершенное по своей сути разграничение, стирание которого превращает пьесы в то, чем они являются сегодня.

Советские трагедии являются, в сущности, последним штрихом в узоре причинной обусловленности, плюс нечто, к чему отчаянно стремится буржуазная сцена: замечательный бог из машины, который покончит с необходимостью поисков правдоподобного конечного следствия. Этот бог, неизменно появляющийся в конце советской трагедии и воистину управляющий всем ходом пьесы, есть не что иное, как *идея совершенного государства* в понимании коммунистов. Мне бы не хотелось создавать впечатления, что в данном случае меня раздражает пропаганда. Если, к примеру, один театр увлекается патриотической или демократической пропагандой, почему бы другому театру не отдаться коммунистической или любой другой пропаганде.

Я не вижу здесь никакой разницы, возможно, потому, что любая разновидность пропаганды оставляет меня совершенно равнодушным, вне зависимости от того, разделяю ли я проповедуемые ею ценности. Но я вполне убежден, что когда в пьесе содержится пропаганда, цепь детерминизма еще

туже сжимается на шее трагической музы. Более того, в советских трагедиях мы имеем дело с особого рода дуализмом, который делает их почти непереносимыми — по крайней мере в книжной форме. Чудеса режиссуры и актерского мастерства, сохранившиеся в России с девяностых годов прошлого столетия, когда появился Художественный театр, могут, конечно, сделать привлекательной и презреннейшую дрянь. Упомянутый мной дуализм, являющийся наиболее типичной и примечательной чертой советской драмы, состоит в следующем: мы, так же как и советские авторы, знаем, что диалектическая идея любой советской трагедии должна состоять в том, что партийные эмоции — эмоции, относящиеся к поклонению Государству, превалируют над обычным человеческим или буржуазным чувством, так что любая форма нравственной или физической жестокости приемлема, если и когда она ведет к торжеству Социализма. С другой стороны, учитывая, что пьеса должна быть хорошей мелодрамой, дабы завоевать любовь публики, существует некое странное положение, согласно которому некоторые поступки не дозволены и самому последовательному большевику — например, проявление жестокости к ребенку или предательство друга; то есть мы видим густо-розовую сентиментальность старомодной прозы, сплетенной с наиболее традиционными героическими поэмами всех времен. Так наиболее экстремальная форма левацкого театра становится по большому счету, несмотря на здоровую внешность и динамическую гармонию, апологией наиболее примитивных и банальных форм литературы.

Мне бы, однако, не хотелось создавать впечатления, что хотя современная драма и не вызывает во мне душевного волнения, я отказываю ей во всякой ценности. В сущности, там и здесь, у Стриндберга, Чехова, в блестящих фарсах Шоу (особенно в «Кандиде»), по меньшей мере в одной пьесе Голсуорси (например, «Мертвая хватка»), в одной или двух

французских пьесах (к примеру, «Время есть сон» Ленормана), в паре американских пьес, скажем в первом акте «Детского часа» и первом акте «Мышей и людей» (остальная пьеса — унылая бессмыслица) — во многих существующих пьесах действительно присутствуют величественные эпизоды, артистично передающие эмоции, и, что еще более важно, особая атмосфера, свидетельствующая о том, что свободный автор создал собственный мир. Но совершенная трагедия все еще не написана.

Идея конфликта стремится придать жизни логику, которой та не обладает. Трагедии, основанные исключительно на логике конфликта, настолько же неверны по отношению к жизни, насколько идея всепроникающей классовой борьбы неверна по отношению к истории. Бóльшая часть тяжелейших и глубочайших человеческих трагедий, вовсе не следуя мраморным правилам трагического конфликта, вздымается на штормовом гребне случая. Сочинители пьес так категорически исключили из своих произведений всякий элемент случайности, что любая развязка, наступившая в результате землетрясения или автомобильной аварии, поражает зрителей несообразностью, если, разумеется, землетрясение не ожидалось с самого начала, а автомобиль не был драматической предпосылкой. Жизнь трагедии слишком коротка для случайностей; и, однако, традиция требует, чтобы жизнь на сцене развивалась в соответствии с правилами, — законами страстного конфликта — правилами, чьи жесткие рамки смехотворны по крайней мере настолько же, насколько неверны шаги слепого случая. Чего никогда не осознавали и величайшие драматурги, так это того факта, что случай не всегда спотыкается, и что трагедии реальной жизни могут основываться на красоте или ужасе случая — а не только на его смехотворности. И именно этот тайный ритм случая хотелось бы ощущать пульсирующим в венах трагической музы. Иначе, если следовать только правилам конфликта, судь-

бы, божественной справедливости и неотвратимой смерти, трагедия ограничивается узостью подмостков и постоянством преисподней и становится, в конце концов, лишь потасовкой — потасовкой между приговоренным к смерти и палачом. Но жизнь не эшафот, как предлагают трагические драматурги. Меня так редко трогала прочитанная или увиденная трагедия, потому что я не способен поверить в лежащие в ее основе трагические законы. Очарование трагического гения, очарование Шекспира или Ибсена, кроется для меня совсем в другой области.

Чем же тогда надлежит быть трагедии, если я отказываю ей в том, что считается ее основополагающей характеристикой, — в конфликте, управляемом каузальными законами человеческой судьбы? Прежде всего я сомневаюсь в самом существовании этих законов в той простой и суровой форме, что принята сценой. Я сомневаюсь, что можно провести некую строгую грань между трагедией и бурлеском, роком и случаем, подчинением причине и капризом свободной воли. Высочайшая форма трагедии представляется мне как создание некоего неповторимого рисунка жизни, в котором горести и кончина конкретного человека следуют канонам его собственной индивидуальности, а не правилам театра в нашем теперешнем понимании. Нелепо было бы предполагать, что случаю можно позволить творить хаос в сценической жизни. Но вовсе не бессмысленно, если гениальный писатель обнаружит верную гармонию случайных происшествий, и эта гармония, не предполагая подчинения железным законам трагического рока, отобразит некие определенные комбинации, встречающиеся в жизни. И кроме того, драматургам давно пора забыть о ложных критериях, что им-де надо развлекать зрителей, и что зрительный зал суть сборище недоумков; что пьесы, как на полном серьезе утверждает один театральный критик, не должны содержать ничего важного в первые десять минут действия, так как, видите ли,

в моде поздние обеды; и что каждая важная деталь должна повторяться, чтобы и наименее понятливый зритель смог наконец ухватить главную идею. Единственный зритель, которого должен воображать себе драматург, — это идеальный зритель, то есть *он сам*. Все остальное относится к билетной кассе, а не к драматическому искусству.

«Все это прекрасно, — сказал продюсер, откидываясь в кресле и попыхивая сигарой, которую литература приписывает его профессии, — все это прекрасно — но бизнес есть бизнес, и как же вы можете ожидать, что пьесы, основанные на какой-то новой технике, которая сделает их непонятными для широкой публики, пьесы, не только отдаляющиеся от традиции, но и выказывающие полнейшее пренебрежение к умам зрителей, трагедии, высокомерно отрицающие каузальные первоосновы той самой формы драматического искусства, которую они представляют, — как вы можете надеяться, что какая-либо известная театральная компания рискнет их поставить?» Что ж, я и не надеюсь — и в этом тоже состоит трагедия трагедии.

Перевод Марка Дадяна



Искусство литературы и здравый смысл

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 поболезненнее, 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, разу-

меется, 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 Уэбстер 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 некой 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 урода. 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 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, мяг-

ко 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 голосящей 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 живее 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 Али-

сой в Стране чудес дивимся узорам на проносящейся 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 шутихи 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, лишенные 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 ненавист-

нее 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 переменился в самом своем атомном составе, а не просто в поверхностных, видимых частях. Писатель первым наносит на карту его очертания, дает имена его элементам. Вот ягоды, они съедобны. Вон там, 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*»*, пока постепенно оно не потеряет всякую связь с обозначаемым предметом; его значение сползает, как кожура, и в сознании остается голая сердцевина слова, нечто более полновесное и жи-

* *Стул, кресло (англ.).*

вое, 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 б 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 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. Безумцы потому и безумны,

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 завершенный 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*, — 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 уг-

* *Вдохновение, душевный подъем (англ.).*

леродистого 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 развертывать 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 COURNOS.
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.

Порядка пятидесяти писателей представлено в антологии г-на Курноса, 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 по-

слали 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 издают и переиздают эту отвратительнейшую поделку, в кото-

рой 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. Особенное 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...»*

Нет, это не пародия, это «правдивая повесть» (*находит* г-н Курнос), но удивительно, как часто суровый реализм

* *Цитаты из Александра Полякова приводятся в обратном переводе с английского.*

и «простота» оказываются синонимами самых банальных и искусственных литературных условностей, какие только можно вообразить. Вряд ли есть необходимость говорить о сюжете сего рассказца, 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 попы-

ток), 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, бóльшая часть произведений Блока — это разнородная смесь приятностей и пошлости. 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; это вовсе не «какой-то писака, получающий грош за строчку», как переводит г-н Герни.

Далее, перевод прославленного «Слова о полку Игореве» (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

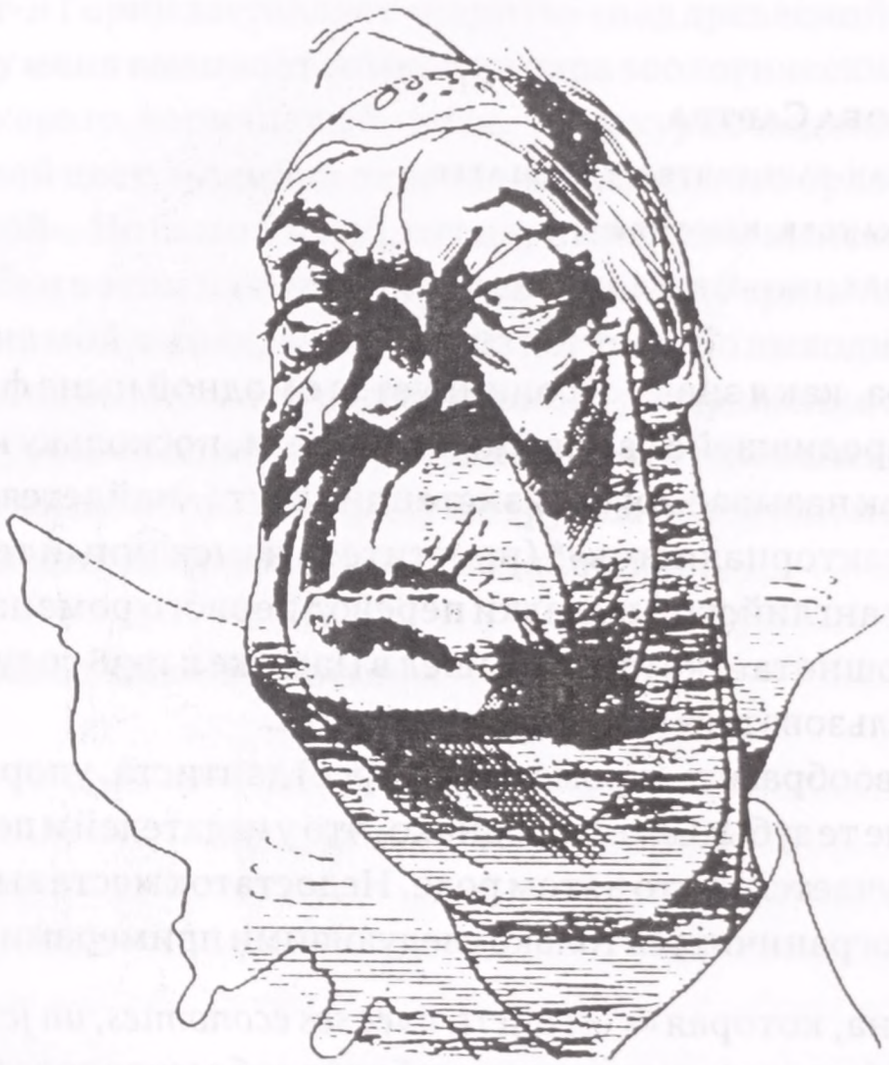
NAUSEA. BY JEAN-PAUL SARTRE. TRANSLATED BY LLOYD ALEXANDER. NEW YORK: NEW DIRECTIONS, 1949. 238 PP.

Имя Сартра, как я знаю, ассоциируется с модной ныне философией, зародившейся в парижских кафе, и, поскольку на каждого так называемого «экзистенциалиста» найдется порядочно «сакториалистов»* (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 деньжат, приобрела себе молодого мужа»), по воле переводчика, оказывается, «предложила себя и свои сбережения» этому молодому человеку.
2. Эпитеты во фразе: «*Il a l'air souffreteux et mauvais*» («Вид у него скверный и страдальческий») до такой степени смутили г-на Александера, 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».

* *Om suctorial (лат.) — сосущий.*





Жан-Поль Сартр

3. Упомянутый в романе «*ce 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.

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, заявится Том (видимо, друг) с плоской фляжкой (местный колорит), и они напьются (в роскошной версии г-на Александера: «наполнят стаканы виски»). Я установил, что речь идет о реальной песне, написанной канадцем Шелтоном Бруксом и исполняемой Софи Такер.

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 Рокантеном, 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

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 человечный свет, которым полна каждая страница романа мисс Браун «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 глянцевых 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*»* 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

* *Орнамент (лат.).*

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**, с многочисленными садовыми дорожками, парковыми аллеями и лесными тропинками, прихотливо петляющими по книге. Нельзя не почувствовать уважения к обращенной в прошлое проницательности 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 европей-

* *Круглая поляна (фр.).*

ской 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, распространявшихся 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 вя-

нет» — 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 неуемной 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 свой 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 филадельфийскому князьку так же, 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 проницательностью 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 запоминаю-

щейся, 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 Со-

ветской 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 «Партизэн ревью»), особенно то их место, где говорится о «безжалостно-прекрасных немецких юношах».

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 неразличимо 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. 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 неуемное 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 изоб-

ретательности, чтобы изобразить вдохновение и талант, каковых ему, Сирину, так недостает. 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 хваленых 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 неком *soirée littéraire**— полагаю, в 1937 году — в парижском концертном зале. Ожидалось выступление венгерской писательницы, ныне забытой, но в те времена весьма *à la mode*** 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 прочитать на французском лекцию о Пушкине (которая позже была опубликована в «Нувель ревю франсез»). *Acte gratuite**** (как изящно, но ошибочно выражается мистер Оден) лектора предшествовало загадочное движение, водоворот публики. Вся венгерская колония купила билеты на этот вечер; некоторые поняли, что в программе произошли изме-

* *Литературный вечер (фр.).*

** *Модной (фр.).*

*** *Бескорыстный поступок (фр.).*

нения, 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 мистеру 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 «Убедительно-

го 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 «u» — 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 злоключения 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 понятли-

вых 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. Перепалки 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 антецедентом, что было причиной многих схваток, в которых Набоков, давний противник антецедентов, 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 жур-

нальным 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 («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 про-

верки 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 компромис-

сов, — 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 Эптоном 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 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 из-

гнания, далеко отстоявшего от «века джаза» и «предкатастрофной» 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 и «Когда сирень не вянет» Барбары Браун, о которой я сейчас и собираюсь поговорить.

Перевод Валерия Минушина



Предисловие к роману «Защита Лужина»

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 — 234 с., 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, 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 (связанного с самоубийством или, скорее, обратным матом, самому себе поставленным Лужиным); или на то, как трогательно мой пасмурный гроссмейстер вспоминает 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 ванных и уборных — как, например, тот пол в белых и голубых квадратах, где, с высоты своего трона, он на-

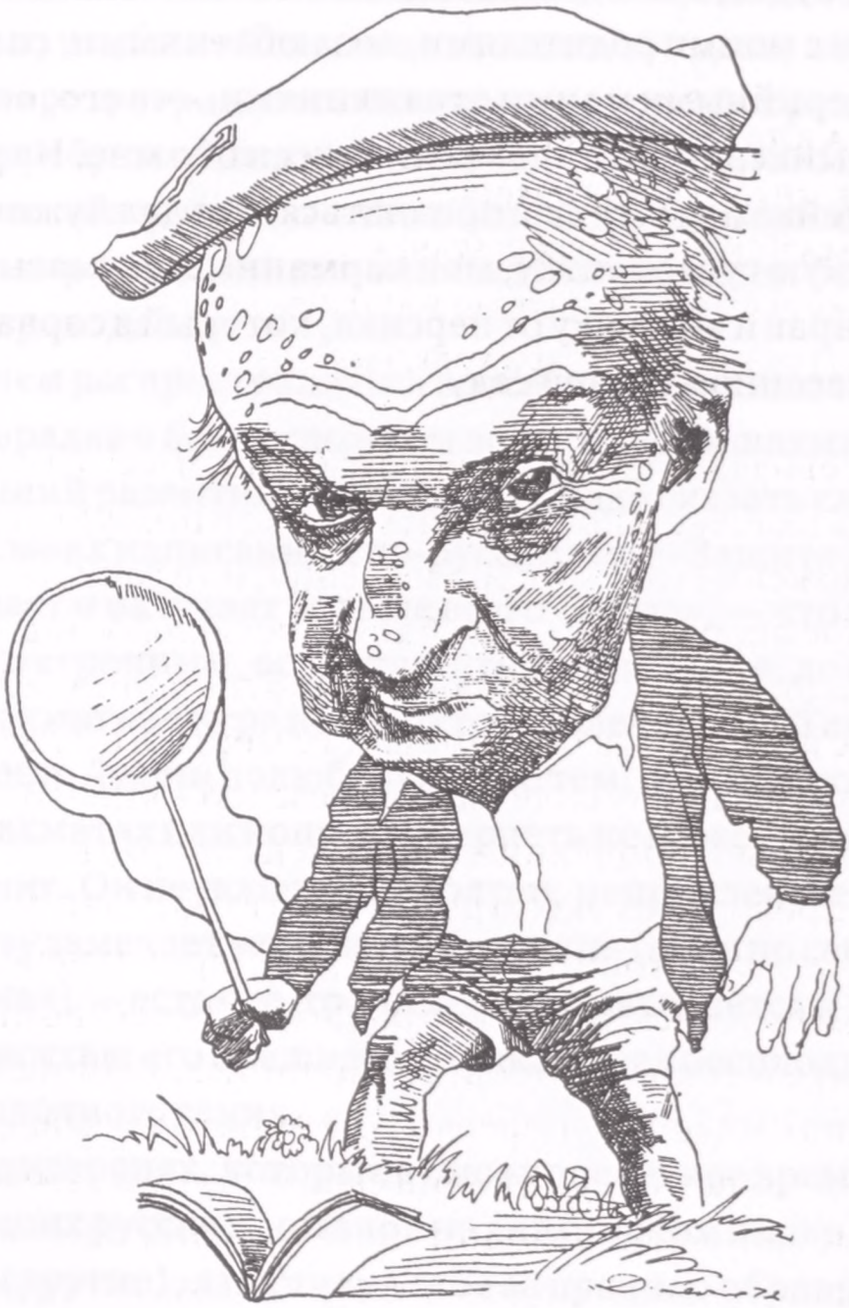
шел и проверил воображаемые продолжения начатой турнирной партии; или раздражительно асимметрический — именуемый в продаже «агатовым» — узор, в котором три арлекиново-пестрых краски зигзагом — как ход коня — там и сям прерывают нейтральный тон правильно в остальной части разграфленного линолеума, стелющегося между нашим роденовским «Мыслителем» и дверью; или крупные глянцевито-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), обращающимся 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 придутся, я надеюсь, по вкусу некоторые детали лечения, кото-

рому 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 фрейдианец, 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 ищейкам 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

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.

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 знаю-

щий читатель увидит, сколь, в сущности, ухабисты 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. 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	My friends, you will lament the poet
2. in the bloom of glad hopes	Who, flowering *with a happy gift,*
3. not having yet fulfilled them for the world,	Must wilt before he could bestow it
4. scarce out of infant clothes,	Upon the world, yet scarce adrift
5. withered! Where is the ardent stir,	*From boyhood' shore.* Now he will never
6. the noble aspiration,	Seethe with that generous endeavor,
7. of young emotions and young thoughts,	Those *storms* of mind and heart again,
8. exalted, tender, bold?	Audacious, tender or *humane*!
9. Where are love's turbulent desires,	Stilled now are love's unrully urges,
10. the thirst for knowledges and work,	The thirst for knowledge and for *deeds*,
11. the dread of vice and shame	*Contempt* for vice and what it *breeds*
12. and you, fond mussing,	And stilled you too, ethereal surges
13. you, token of unearthly life,	Breath of a transcendental clime,
14. you, dreams of sacred poetry!	Dreams from the sacred realm of rhyme.

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

8.	His martyred shade has carried	Or haply with his martyred shade
9.	away with him, perhaps,	Some holy *insight* will they *bury*
10	a sacred mystery, and for us	A *gem,* perchance, of *wisdom choice,*
11.	dead is a life-creating voice,	Now perished with his vital voice
12.	and to his shade beyond the tomb's confines	The hymn of ages will not carry
13.	will not rush up the hymn of races,	*Deep into his sepulchral den*
14.	he blessing of the ages.	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 Николавна, 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 «ire»: «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. Искаженные 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 dreast 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 вульгарны 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 За-

рецкого (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» от чего?), he still gallops on his morning sprees to charge three bottles at Véry'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 брусничною 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 бутыли 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 устланные 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 бренчал на клавикордах, из-

влекая случайный аккорд). И, наконец, промах, который Арндт допускает в конце XL 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 маломальски сложней обыденного «как-вы-поживаете-я-поживаю-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 «стрелка́», винительный падеж слова «стрелок», со словом «стре́лка» (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 напи-

ток, «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 немыслимым образом «дуется — pouts». 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 вскоре (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. Отсебятина. Это подходящее в данном случае жаргонное словцо состоит из слов «от», «себя» и уничижительного суффикса «ятина» (где «я» неправомерно перевешивает падежное окончание местоимения, совпадая с ним и образуя находящееся под сильным ударение «бя», которое для русского уха созвучно выражению детьми неприязни по отношению к чему-то). Согласно словарям, «отсебятина» может быть переведена на английский как «come-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 отсебятины 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 грозою»: «(Как я завидовал) волнам, бегущим бурной чередою 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 убийственней, — 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?

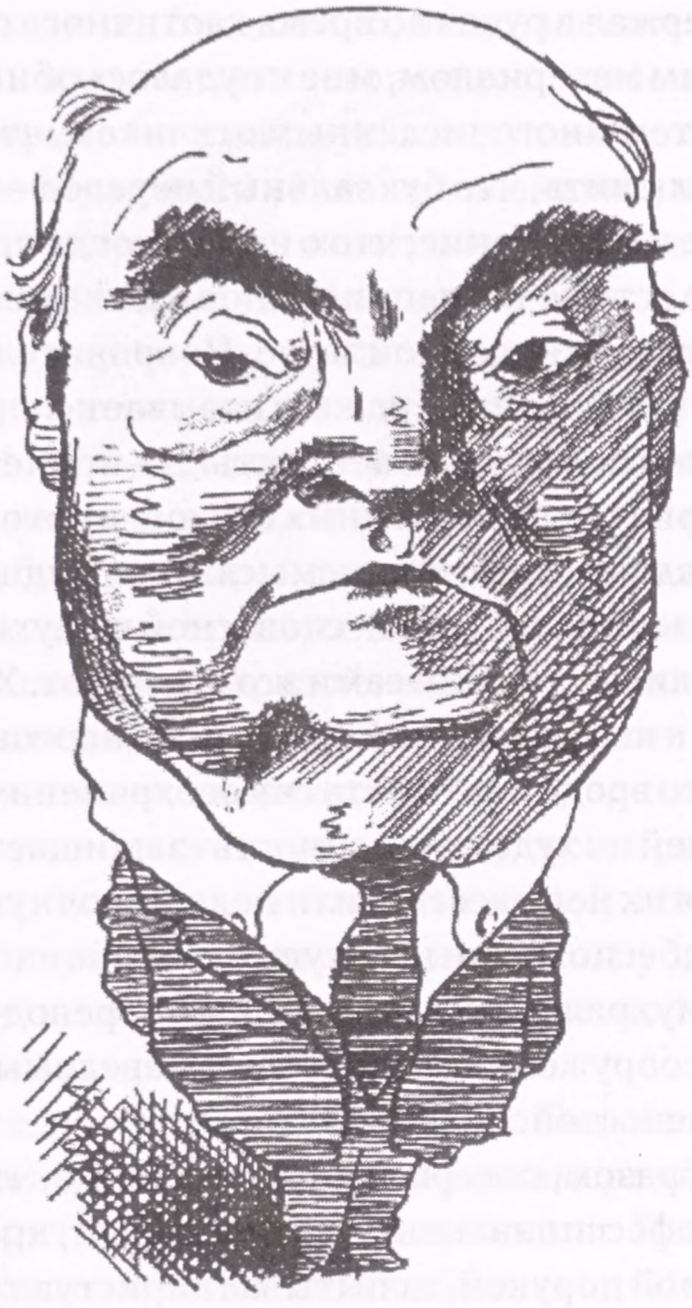
Перевод Валерия Минушина

Ответ моим критикам

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 так же 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





Эдмунд Уилсон

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 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 неприукрашенный 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**. 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

* *В защиту себя и своих дел (лат.).*

релагателей, которых я «травлю». Что ж, гнев — вещь простительная 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*»*, которую автор писал, движимый отвратительной мелкой злобой, чего редактор, предположительно, не знал. Обозреватель, выступающий в «Новом журнале» (№ 77), Морис Фридберг, — 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 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 при-

* *Дело Онегина (фр.).*

нимает 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 опиской» 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, показав, как тот исказил 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 повысить Пушкина в чине после окончания лицея 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**. 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)**, и на ней я хочу остановиться особо.

* *Юбилейный сборник (нем.).*

** *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.)*

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, неописуемая 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 хромающий 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 „yaw“ нежели „yo“ 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 «yaw» 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 «Миортвыйи души». Не удивительно, 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 односложным. «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 сознавал, 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 переводчика, 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 заковыристыми словечками и понятиями, которые мне частенько приходится употреблять — очень даже частенько. Но как бы то ни было, сколько подобных простаков захотят ломать голову над ЕО? И что г-н Уил-

сон 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** ? 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 непросто 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

* *Наоборот (лат.).*

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 «rememorating», найти невозможно*.

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 так же 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 — «rummer», 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 ши-

* *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.)*

рокое 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 «gloam». 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 11). 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, «byre», употребленное г-ном Уилсоном, — фермеру в Новой Англии. Оба, и «shippon», и «byre», 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 «byre», 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», шутливого 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*»*, столь же привычный, как «*mollesse*» во фразах типа «*il perdit ses jeunes années dans la mollesse et la volupté*»** или «*son cœur nage dans la mollesse*»***. 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

* *Нега (фр.).*

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

*** *Его душа объята негой (фр.).*

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)*, он заметит, что родительный падеж множественного числа от слова «нега» по смыслу чуточку отличается от единственного числа.

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

«*Sapajou*» (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 хваленых дедовских времян»), Пушкин вторит моралистическому пассажу 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 sapajou du 18 siècle*»***. Я не

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

** *Жупелы (фр.).*

*** *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.

только не мог устоять перед искушением обратного перевода «обезьян» из четвертой главы англо-французским «sapajous» 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 слыхал». 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 Жуана», 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 Ольгою» 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 Ольгою», отзывается дополнительным эхом: неприятно сталкивается со следующей строкой, где по ассоциации вынужденно употреблена та же форма: «Онегин

с Ольгою 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.

с Ольгою 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 (ко-

торая 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 ступать, 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 «*screamy*»*, 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 по-

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

чуя, плетется рысью как-нибудь» (глава пятая, строфа II, строки 3—4), в моем буквальном переводе — «his naggy, having sensed the snow, stambles 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 перелагатели (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 особливо 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 от того, 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 лет я 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 игнориру-

ет 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*»)*.

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»,

* *Сборник критических статей и эссе Эдмунда Уилсона (1938).*

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** 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 так же 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*** 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

* *Светский человек (фр.).*

** *Самолюбие (фр.).*

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 à volonté* *), 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 тою же страстью, что и русские критики, не владеющие иностранными языками, которые ломали копья 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

* *Дуэль по желанию (фр.).*

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 позволяется выказывать 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.

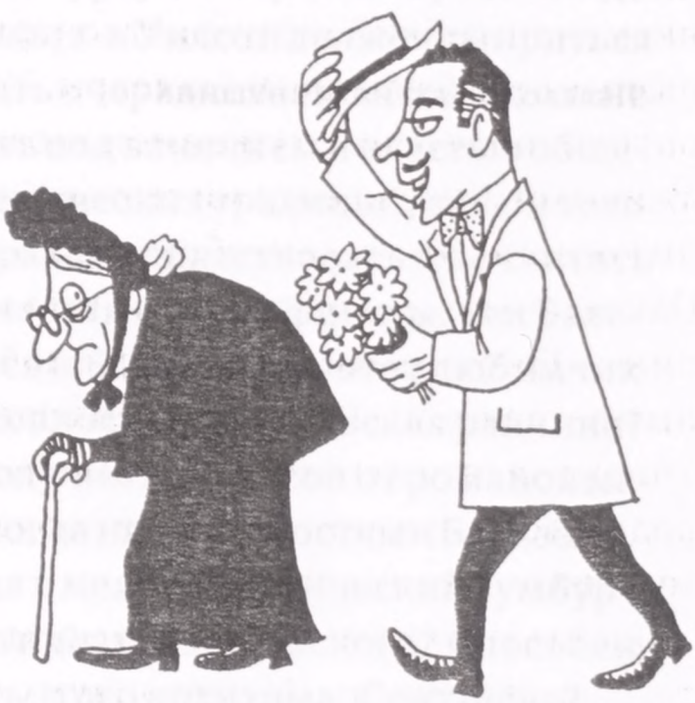
В опубликованном 26 апреля 1965 года в «Нью-Йорк ревью» ответе на мое письмо г-н Уилсон признается, что, перечитывая свою статью, почувствовал, что она «может нанести ущерб» моей персоне, что не входило в его намерения. Его статья, целиком состоящая, как я показал, из придирок и грубых ошибок, способна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

Перевод Валерия Минушина





Nabochodonosov



Les héros de la prochaine vague littéraire (1)

«Лолита» и г-н Жиродиа

На протяжении шестидесятых годов в печати не раз появлялись, за подписью г-на Жиродиа или кого-то из его друзей, ретроспективные заметки, относящиеся к истории публикации «Лолиты» «Олимпией Пресс» и к различным фазам наших «натянутых отношений». Эти фривольные реминисценции неизменно содержали фактические ошибки, и я обычно брал на себя труд указывать на них в кратких опровержениях, после публикации которых, как я замечал с удовлетворением, наш гибкий мемуарист совершал некоторые волнообразные отступательные маневры. Теперь же он дважды опубликовал одну и ту же амбициозную и изобилующую лживыми утверждениями статью — в «Эвергрин ревью» Барни Россета (№ 37, сентябрь 1965 г.), под названием «Лолита, Набоков и я», и в собственной антологии («Читатель Олимпии», «Гроув Пресс», Нью-Йорк, 1965 г.), под менее элегантным заглавием: «Грустная, неизящная история Лолиты». Учитывая, что я свято храню всю свою переписку с г-ном Жиродиа, мне, думается, удастся побудить его к окончательному отказу от своих заявлений.

Две статьи из имеющегося в моем распоряжении документа, озаглавленного «Меморандум о соглашении» («заключен сего, шестого июня тысяча девятьсот пятьдесят пятого года между г-ном Владимиром Набоковым, Корнеллский университет, Итака, штат Нью-Йорк, и «Олимпией Пресс», рю де

Несль, 8, Париж»), могут послужить хорошим эпиграфом к нашему рассказу. Для удобства читателя они приводятся ниже в строфической форме.

8

В случае, если Издатель
Будет признан банкротом,
Или окажется не в состоянии совершать платежи,
Как обозначено ниже,
То, в каждом из этих двух случаев, данное соглашение
Будет автоматически аннулировано,
И предоставленные согласно контракту права
Возвращаются к Автору.

9

Издатель обязуется предоставлять отчет
О количестве проданных экземпляров
На 30-е июня и 31-е декабря
Каждого года,
В течение одного месяца по прошествии этих дат
Соответственно,
И совершать выплаты Автору
Во время предоставления данных отчетов.

Восьмая строфа, с ее начальными строками, так ясно предсказывающими то, что случилось с г-ном Жиродиа 14 декабря 1964 года, и этим прекрасным, красноречивым, почти сапфически модулированным стихом («Возвращаются к Автору»), обладает огромным значением для понимания того, что г-н Жиродиа именует нашим «загадочным конфликтом». Следует также отметить, что, уделяя немало места «разочарованиям», которые доставило ему мое к нему отношение, он на протяжении всей своей статьи ни разу не упоминает совершенно очевидную причину, по которой писатель по-

рвал с издателем, — а именно тот факт, что г-н Жиродиа снова и снова, с почти маниакальным упорством, не выполнял условия статьи 9 нашего соглашения. Акцентируя последствия и скрывая причины, он придает своему рассказу комическую окраску, пытаясь создать впечатление, что в течение десяти лет я чудачески злился на озадаченного благодетеля.

«Лолита» была закончена в начале 1954 года, в Итаке, штат Нью-Йорк. Мои первые попытки опубликовать ее в Соединенных Штатах оказались досадными и обескураживающими. 6 августа того же года, из Таос, Нью-Мексико, я написал мадам Эргаз, из Литературного бюро Клэруин в Париже, о своих несчастьях. Ранее она помогла мне с изданием на французском нескольких моих русских и английских книг; теперь же я просил ее найти кого-нибудь в Европе, кто бы взялся издать «Лолиту» в английском подлиннике. Она отвечала, что, кажется, она может это устроить. Однако спустя месяц, вернувшись в Итаку (где я преподавал русскую литературу в Корнелле), я написал ей, что передумал. Появились новые надежды на публикацию в Америке. Они улетучились, и следующей весной я вновь связался с мадам Эргаз, написав ей (6 февраля), что книга, возможно, заинтересует Сильвию Бич, «если она все еще занимается издательской деятельностью». Эта возможность не была исследована. К 17 апреля мадам Эргаз получила от меня машинописный экземпляр романа. 26 апреля 1955 года, пророческий день, она сообщила мне, что нашла потенциального издателя. Так Морис Жиродиа вошел в мои дневники.

В своей статье г-н Жиродиа преувеличивает ту безвестность, в которой я прозябал до 1955 года, так же как свою роль в вызволении меня из мрака. Со своей стороны, я буду абсолютно правдив, сказав, что до того, как мадам Эргаз назвала мне его имя, я даже не подозревал о существовании его самого или его компании. Мне рекомендовали его как основателя «Олимпии Пресс» — издательства, которое «не-

давно опубликовало, наряду с другими произведениями, «Историю О» (роман, который мне расхваливали ценители)», и как бывшего директора «Эдисьон дю Шен», которое «выпускало восхитительные с художественной точки зрения книги». Он хотел издать «Лолиту» не только потому, что она хорошо написана, но и потому (как сообщила мне мадам Эргаз 13 мая 1955 года), что «полагал, что публикация романа может повлечь за собой изменение в общественном мнении об описанной в нем разновидности любви». То была благочестивая, хотя и очевидно смехотворная мысль, но исполненные энтузиазма бизнесмены часто произносят высокопарные банальности, и никто не удосуживается их разочаровывать.

Я не был в Европе с 1940 года, не интересовался порнографическими книгами, а потому ничего не знал о похабных романах, которые, как где-то еще сообщает г-н Жиродиа, стряпались наемными писаками с его собственной помощью. Я не раз задумывался над болезненным вопросом, согласился бы я с такой бодростью на публикацию им «Лолиты», знай я в мае 1955 года о том, что составляет гибкий хребет его продукции. Увы, наверное, согласился бы, хотя и с меньшим воодушевлением.

Сейчас я собираюсь указать на ряд скользких пассажей и несколько коварных неточностей в статье г-на Жиродиа. По некой причине, для понимания которой я, вероятно, слишком наивен, он начинает с цитирования моего старого *curriculum vitae**, которое, как он утверждает, было послано ему моим агентом вместе с машинописным текстом «Лолиты» в апреле 1955 года. Сама эта процедура представляется абсурдной. В моих архивных записях указано, что лишь гораздо позднее, а именно 8 февраля 1957 года *он попросил меня* выслать ему все доступные «биографические и библио-

* *Биография, краткое жизнеописание (лат.).*

графические материалы» для его брошюры «*L'affaire Lolita*»* (которую он выпустил, сражаясь с запретом на книгу во Франции); 12 февраля я отослал ему фотографии, список опубликованных произведений и краткое curriculum vitae. С ухмылкой хулигана, преследующего невинного прохожего, г-н Жиродиа теперь издевается над такими фактами, как то, что мой отец был «видным государственным деятелем», или над «значительной известностью», которую я снискал в эмигрантских кругах. Все это он опубликовал сам (с вытянутыми из различных источников приукрашиваниями и добавлениями) в своей брошюре 1957 года!

С другой стороны, теперь он значительно снижает тон своих горделивых воспоминаний о том, как «редактировал» «Лолиту». Двадцать второго апреля 1960 года я был вынужден написать следующие строки редактору «Нью-Йорк Таймс бук ревью» (в котором неизвестный мне господин комическим образом польстил г-ну Жиродиа): «Г-н Попкин, в своей недавней статье о мсье Жиродиа, первом издателе моей «Лолиты», говорит, что «по просьбе Жиродиа я кое-что переделал в романе». Мне бы хотелось исправить это абсурдное утверждение. Единственные изменения, которые довольно робко предложил Жиродиа, относились к нескольким тривиальным французским фразам в английском тексте, таким как *bon, c'est moi, mais comment*** и т.д., которые, по его мнению, вполне могут быть приведены на английском, и с этим я согласился».

Я стал проклинать свою связь с «Олимпией Пресс» не в 1957 году, когда наше соглашение, согласно г-ну Жиродиа, «стало отягощать» мои «мечты о грядущем богатстве в Америке», но уже в 1955; то есть в самый первый год моих отношений с г-ном Жиродиа. С самого начала я столкнулся с осо-

* *«Дело Лолиты» (фр.).*

** *Хорошо; это я; но как же? (фр.).*

бой аурой, окружавшей его манеру вести дела, аурой небрежения, уклончивости, промедления и лжи. Я жаловался на эти особенности его поведения в большинстве писем к своему агенту, и та в точности доносила до Жиродиа мои жалобы, о которых последний умалчивает в рассказе о наших отношениях, длившихся десять лет (1955—65).

«Не успел я получить обратно гранки» [он получил их в июле 1955-го], пишет г-н Жиродиа, «как Набоков послал мне телеграмму [29 августа, то есть после месяца жиродиаского молчания] следующего содержания: «Когда появится Лолита. Обеспокоен. Пожалуйста отвечайте на мои письма» — мольба, которая столько раз повторялась в стольких телеграммах, посланных столькими авторами стольким [то есть мудрым, невозмутимым, благожелательным] издателям ...». Напускная игривость и восхитительная дерзость этого замечания не должны никого одурачить. Г-н Жиродиа намекает здесь на застенчивые эмоции типичного молодого автора, вряд ли публиковавшегося ранее. На самом же деле в свои пятьдесят шесть лет я начиная с 1925 года состоял в деловых отношениях — длительных отношениях — с по меньшей мере двумя десятками издателей и никогда не наблюдал и подобия той сети торгашеских маневров и темных увиливаний, в которую г-н Жиродиа вовлекает свои жертвы (возможно, неумышленно — кажется, это просто является частью его экстравагантной натуры). В действительности меня беспокоили два конкретных вопроса, и на них я не получал ответа. Основной вопрос относился к авторскому праву: книга должна была быть зарегистрирована в Вашингтоне на имя автора, и для этого мне нужно было знать точную дату публикации, с тем чтобы ввести ее в подаваемые на регистрацию документы. 8 октября 1955 года я наконец получил экземпляр опубликованной книги, но лишь 28 ноября, после еще нескольких «умоляющих писем», узнал, что «Лолита» вышла в свет 15 сентября 1955-го. Второй вопрос был финан-

сового свойства — и оказался *лейтмотивом* «грустной», по выражению г-на Жиродиа, «неизящной истории «Лолиты». Мой благодетель обязался выплатить мне аванс в 400000 «старых» франков (около тысячи долларов), половину при подписании соглашения (датированного 6 июня 1955 года), и вторую половину — сразу после публикации. Он выплатил первую половину на месяц позже. Моя телеграмма не помогла выявить день, когда г-н Жиродиа заплатит вторую половину. Ему было проще оставить вопрос открытым. Я продолжал напоминать ему о втором чеке. Я написал ему (5 октября), что «пишу для удовольствия, но публикую ради денег». Заплатил он только 27 декабря, под сильным давлением моего агента, и более чем через три месяца после оговоренного срока второго платежа.

Мои беды с авторским правом не закончились. «С беспечностью» (используя словечко г-на Жиродиа) он присовокупил, на титульном листе своего издания, к формуле «Copyright 1955 В. Набоков» слова «и Олимпия Пресс». 28 января 1956 года я узнал от Агентства по авторским правам в Вашингтоне, что эта приятельская формула (на которую я не давал согласия) может вызвать проблемы при переиздании книги в Соединенных Штатах, которое должно было последовать через пять лет. Мне посоветовали получить от г-на Жиродиа документ о «передаче или отказе от прав», и я немедленно попросил его прислать мне такое письмо. Мне не ответили (как «стольким» авторам не отвечает «столько» издателей), я написал ему снова и снова, но только 20 апреля (то есть спустя три месяца) получил от него требуемое письмо. Интересно предположить, что стало бы с г-ном Жиродиа после выхода «нашей» книги в Америке, если б мне тогда не хватило предусмотрительности ее защитить.

К началу 1957-го я все еще не получил от «Олимпии» ни одного отчета о количестве проданных экземпляров книги, вышедшей в свет в сентябре 1955-го. Задержка давала мне пра-

во расторгнуть соглашение (см. 9-ю статью договора), но я решил подождать еще немного. Мне пришлось ждать до 28 марта 1957 года, и когда отчет пришел, он не покрывал весь означенный в соглашении период.

Досадные задержки с «полуотчетами» немедленно возобновились. К концу августа 1957-го я не получил ни одного бюллетеня за первый семестр того года, который заканчивался 31 июля. 2 сентября г-н Жиродиа попросил меня о двухмесячной отсрочке, и я согласился подождать до 30-го числа того же месяца, но ничего не произошло, и, будучи сыт по горло этой ерундой, я сообщил ему (5 октября), что все права возвращаются ко мне. Он немедленно заплатил (44220 франков), и я смягчился.

В особенно гнусном и глупом пассаже наш мемуарист соотносит мой отказ защищать свою книгу во Франции от местных магистратов и «читателей-филистеров» (как я писал ему 10 марта 1957 года) с моей просьбой (месяцем раньше) не упоминать «Корнелл» в кричащих заголовках, в которых он именовал меня «университетским профессором». Не вполне понимаю, что именно он имеет в виду. Только очень геликоидальный мозг может извернуть мою просьбу в подобие слабости. Поставив свою подпись под «Лолитой», я выказал свою полную готовность принять на себя любую ответственность, какую автор может нести за свою книгу; но доколе нездоровый вихрь скандала окружал мою невинную «Лолиту», я совершенно сознательно поступал так, как считал справедливым, дабы и тень ответственности не пала на университет, предоставивший мне невиданную свободу в проведении своих курсов (ни один из факультетов, под эгидой которых они номинально проходили, никогда не вмешивался в мои методы преподавания); не хотелось мне беспокоить и близкого друга, рекомендовавшего меня в университет, где я наслаждался этой истинно академической свободой.

Тем временем г-н Жиродиа все пытался вовлечь меня в свою кампанию против французской цензуры. «Наши интересы совпадают», — писал он; но это было не так. Он хотел, чтобы я защищал «Лолиту», но мне было непонятно, как мою книгу можно рассматривать в отрыве от его двадцати или около того похотливых изданий. Я не хотел защищать даже «Лолиту». В статье он повторяет один из своих излюбленных аргументов, а именно: что без него «Лолита» никогда не была бы опубликована. Как я написал ему 3 августа 1957 года, я был (и остаюсь) глубоко благодарен ему за то, что он напечатал книгу. Но должен также заметить, что он был не тем человеком, которому следовало браться за эту работу; у него не было средств, чтобы достойно выпустить «Лолиту» — книгу, которая так разительно отличалась, своим словарным запасом, структурой и предназначением (или, точнее, отсутствием оного), от его несравненно более примитивных коммерческих затей, таких, как «Биде Дебби» или «Нежные бедра». Г-н Жиродиа сильно преувеличивает свое могущество. Если бы Грэм Грин и Джон Гордон не схлестнулись бы столь чудесным образом в Лондоне, «Лолита» — в особенности ее вторая часть, которая отвратила так называемых «любителей», вполне могла бы окончить свои дни в общей могиле «Спутников путешественника», или как там еще назывались зелененькие книжки «Олимпии».

В 1957 году дело «Лолиты» вошло в свою американскую фазу, которая была для меня неизмеримо важнее истории с «Олимпией». Джейсон Эпстайн, отстояв публикацию значительной части «Лолиты» в летнем выпуске «Энкор ревью» за 1957 год, под редакцией Мелвина С.Ласки (изд. «Даблдей», Нью-Йорк), и профессор Ф.В.Дюпи, предварив эту публикацию блестящей статьей, помогли сделать возможной идею американского издания. К проекту проявили интерес несколько издателей, но сложности, которые г-н Жиродиа создавал в наших переговорах с американскими фирмами, ста-

ли еще одним источником моего острого раздражения. 14 сентября 1957 года глава известного американского издательского дома вылетел в Париж, на деловую встречу с г-ном Жиродиа. Последний следующим образом описывает эту встречу в своей статье: «Некий издатель внезапно предложил за книгу 20 процентов гонорара, но был, наверное, напуган отношением к сделке Набокова, с которым он позже встретился в Нью-Йорке». Одна часть этого абзаца неточна, а другая просто неправдива: этого конкретного издателя отговорил не я, а его собственный партнер. Рассказ этот неточен, так как г-н Жиродиа не упоминает, кто должен был получить большую часть этих 20 процентов. «Я готов принять это предложение, — писал мне г-н Жиродиа (вероятно, находясь под впечатлением, что ему предлагают окончательные условия сделки, что не соответствовало действительности), — если моя доля составит 12 ½ процента. Аванс будет распределен в такой же пропорции. Примете ли Вы 7 ½ процента как свою долю? Я считаю свое требование оправданным и справедливым». Мой агент написала ему, что она *outrée de ces prétentions**. (Контракт обязывал его выплачивать мне 10 процентов авторских до 10 000 проданных экземпляров и 12 процентов после преодоления этой цифры.)

Согласно промежуточному авторскому праву, в США разрешалось импортировать не более 1500 экземпляров. Г-ну Жиродиа чрезвычайно не нравилось, как я орлиным взглядом слежу за его беспечными трансатлантическими операциями. Я знал, например, что экземпляры его издания продавались в Нью-Йорке за 12 и более долларов. Он уверял меня, что разницу прикарманивали розничные торговцы. 30 ноября 1957 года г-н Жиродиа написал мне в примирительном тоне: «Я признаю, что был не прав в нескольких случаях, имевших место на протяжении наших взаимоотношений...».

* *Возмущена этими претензиями (фр.).*

Он писал, что отказывается «от большей доли в доходах» от американского издания и отменяет свой «альтернативный проект» выпуска «американского репринта», — глупая угроза, исполнение которой означало бы его гибель. Но уже к 16 декабря 1957 он вновь резвится: в тот день я с изумлением узнал от своего агента, что г-н Жиродиа провозгласил, будто за три месяца (с апреля по июнь) продал в Америке только *восемь* экземпляров, но так как я полагаю, что проданы они были по цене большей, чем указано в его отчетах ($7,50), он посылает мне разницу, чек на 50 центов. И еще он добавил, что теперь считает все наши разногласия разрешенными!

Было бы гадко продолжать приводить примеры задержанных или неполных отчетов, которые отмечали линию поведения г-на Жиродиа в последующие годы, или таких скверных поступков, как публикация в Париже репринта его издания «Лолиты» с его собственным предисловием (на невыносимо плохом английском) без моего ведома — он знал, что я никогда не дам на это согласия. Сожалеть о нашем знакомстве меня всегда заставляли не «мечты о грядущем богатстве», не моя «ненависть» к нему, за то что он «украл часть набоковской собственности», но необходимость выносить уклончивость, увиливания, промедления, плутовство, двуликость и абсолютную безответственность этого человека. Вот почему, 28 мая 1959 года, собираясь отплыть в Европу после полных 19 лет отсутствия, я написал мадам Эргаз, что не желаю встречаться с г-ном Жиродиа в Париже, на вечере в честь представления французского перевода «Лолиты». Как следует из статьи в «Эвергрин», глубины его личности еще менее привлекательны, чем это представляется из нашей переписки. Подозреваю, что значительная часть грубости в его статье происходит из того, что он слишком увлекается журналистским стилем, пряным, возможно, своей галльской легкостью, но тоскливо лишенным английской точности. Так или иначе, я не собираюсь обсуждать здесь дерзкие и вуль-

гарные замечания, которые он позволяет себе в отношении моей жены (например, идиотская инсинуация, гласящая, что некоторые редакторские комментарии в «Лайф интернэшнл» за 6 июля 1959 года написаны ею, хотя и подписаны «От ред.»).

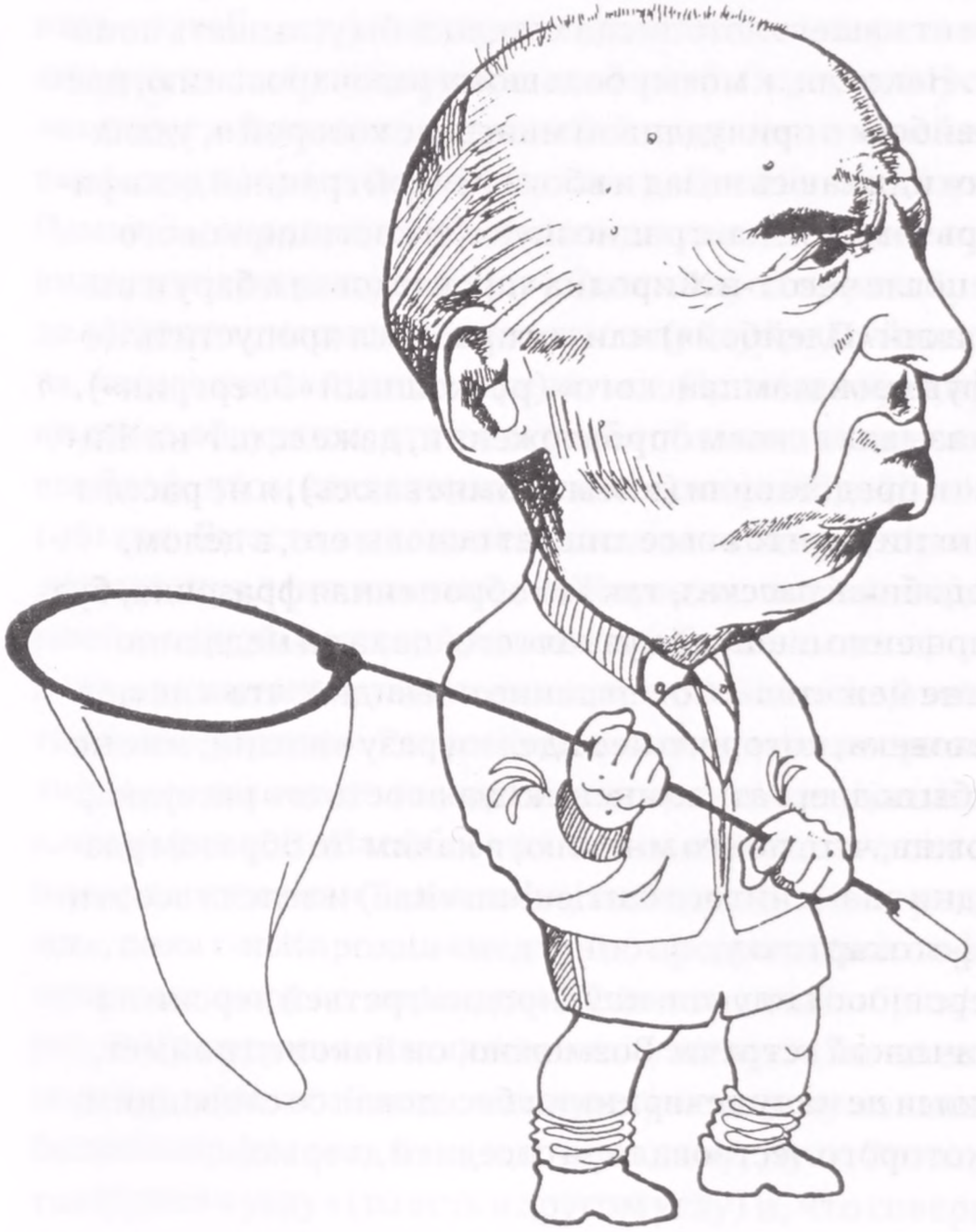
Позвольте повторить: я никогда не встречался с г-ном Жиродиа. Мне описывали его как человека «очаровательного», и «изысканного», и «источающего французский шарм»; вот, пожалуй, и все, на что я могу опираться, пытаясь представить его себе как физическое существо (его моральный облик мне достаточно хорошо известен). Однако, спустя шесть лет после начала нашей зияющей провалами переписки, он внезапно провозглашает в статье в «Плейбое» («Порнолог на Олимпе», апрель 1961 г.), что нас на самом-то деле представили друг другу на коктейле у Галлимаров 23 октября 1959 года в Париже, несмотря на то, что я предупредил своего агента, что не желаю с ним встречаться. Приводимые детали были столь абсурдны, что я счел себя обязанным опровергнуть его блеф, что и сделал в июльском номере «Плейбоя» за 1961 год. Вместо ошеломленного молчания, которое, как я ожидал, продлится вечно, г-н Жиродиа, поразмышляв над моей краткой заметкой и своим воображаемым прошлым в течение четырех лет, появился с новой версией этого события в «Эвергрине». Разночтения между двумя вариантами типичны для того, что ученые называют «затухающими» апокрифами. В «Плейбое» мы находим классическое описание «членов семьи Галлимар», выглядящих «ошарашенными», пока г-н Жиродиа «медленно продвигается по направлению к автору по морю тел» (великолепный образ, это море). В «Эвергрине» Галлимары отсутствуют, но вместо них мы видим Моник Граль, «согнувшуюся в углу пополам от беспомощного веселья», и другую даму, Дусю Эргаз, «спрятавшуюся в углу» (то есть в другом углу) и, что совершенно неправдоподобно, «давящуюся миндальным печеньем».

В кодексе «Плейбоя» мадам Эргаз описана как «литературный агент и терпеливая приверженка Набокова». В свитке «Эвергрина» она становится «дорогим, страдающим, ужасающимся другом» г-на Жиродиа. В «Плейбое» он и я обмениваемся несколькими «невраждебными» фразами. В «Эвергрине» великая встреча протекает в безмолвии: я ограничиваюсь «бессмысленной усмешкой» и немедленно отворачиваюсь, «с жаром» рассказывая что-то «чешскому репортеру» (неожиданный и довольно зловещий персонаж, о котором от нашего летописца хотелось бы услышать поподробнее). Наконец, к моему большому разочарованию, пассаж в «Плейбое» о причудливой манере, с которой я, удаляясь, «опрокидываюсь назад и вбок с легкой грацией дельфина», теперь заменен на «грациозную легкость циркового тюленя»; после чего г-н Жиродиа «проследовал к бару и выпил» (плоский «Плейбой») или «отправился пропустить несколько фужеров шампанского» (роскошный «Эвергрин»).

Как я указывал в своем опровержении, даже *если* г-на Жиродиа мне и представили (в чем я сомневаюсь), я не расслышал его имени; но что вовсе лишает основы его, в целом, правдоподобный рассказ, так это оброненная фразочка, будто я «совершенно очевидно узнал» его, пока он медленно плыл ко мне меж «тел». Совершенно очевидно, что я не мог узнать человека, которого не видел ни разу в жизни; мне не хотелось бы подвергать сомнению здравость его рассудка, предположив, что, по его мнению, я каким-то образом раздобыл (в дни знаменитого curriculum vitae) и лелеял все эти годы его фотокарточку.

Я с нетерпением жду от г-на Жиродиа третьей версии нашей мифической встречи. Возможно, он наконец поймет, что вломился не на ту вечеринку и беседовал со словацким поэтом, которого чествовали за соседней дверью.

Перевод Марка Дадяна



© J. Edmunds

По поводу адаптации

Перед вами буквальный перевод знаменитого стихотворения Мандельштама (обратите внимание, как правильно по-английски пишется его имя: Mandelshtam), русский оригинал которого приведен в антологии Ольги Карлайл*. В нем шестнадцать строк, написанных четырехстопным (нерегулярным) и трехстопным (регулярным) анапестом по схеме с мужской рифмой *bcbc*.

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
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
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
for me in their pristine beauty.

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

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 зловещее значение этого слова в каком-нибудь бесполезном справочнике, ошибочно переводящем «гремучая» как «rambling» (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 «sheepskin» (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, сим-

волизируемого 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 сосед-

ней 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 адаптаций, 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 заключа-

ется 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 некой 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

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** — 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 две-

* *Юбилейный сборник (нем.)*

надцать 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». В начальном абзаце «Ады» я посадил три грубых ошибки, призванных высмеять неверные переводы русских классиков: 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 преображениям 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

«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 удается 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 «Черепаховом супе»: орфографическую ошибку в слове *лохань* (разновидность ведра), которую я к тому же снабдил неверным ро-

дом. Кстати сказать, я ни разу (и по сей день) не видел других русских переводов этой книги (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

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

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 о Капитане-Плотнике, которую метко упоминает г-н Хайман.

ДЭБНИ СТЮАРТ

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 хоте-

лось 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 Кариной), 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); 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**, к которой он меня хмуро причисляет (совсем как тот критик-марксист, рецензент «Памяти, говори», классифицировавший моего отца как «плутократа» и «дельца»!). Набоковы были солдатами и землевладельцами с (по крайней мере) пятнадцатого столетия.

* *Высшая буржуазия (фр.).*

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 прямиком 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 удается 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». 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-енд 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 *mea culpa*!)* 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

* *Моя вина (лат.).*

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».

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, Алексе 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*»*. Первая строка моего «Казака», по сути дела, не моя (кажется, ее подарил мне покойный Владимир Пиотровский, удивительно одаренный поэт); новое же заключается в том, что я расширил палиндром в рифмованное четверостишие, где три последние строки образуют непрерывный смысловой ряд, хотя и каждая из них является обратимой.

ИРВИН ВЕЙЛ

Любопытно, но заметка, приложенная к моему «Казаку» 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**. Особого сожаления заслуживает сделан-

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

** *Данная ошибка вызвана неверной транскрипцией палиндрома на с.* 218 *журнала «Трикуотерли», выпуск* 17. *Русское слово «рвать», первое из*

ный 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

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

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 лек-

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.)

ций («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

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

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», — как пишет «Литературная газета» *à propos de bottes** (4 марта 1970 года).

* *Ни к селу ни к городу (фр.).*

СТЭНЛИ ЭЛКИН

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 Тамариных садов и их метаморфозу в тамараки*. В трансе объективности, в который погрузило меня чтение поздравительных посланий, я готов признать, что рассуждения г-на Хьюза о мучениях и триумфах, сопутствовавших этому переводу, очень проницательны и заслуживают прочтения.

КАРЛ Р. ПРОФФЕР

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 избывает 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 анг-

* *Тамарак, лиственница американская (Larix laricana).*

лийская 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 Пниным «Многоуважаемому профессору Эпплу [sic]», удивительного творения, в котором ученость и веселость сплетаются, производя на свет монограмму шедевра. И эта ледяная ярость примечаний!

СОЛ СТАЙНБЕРГ

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

Р.М.АДАМС

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

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



Энтони Бёрджесс

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».

ГЕРБЕРТ ГОЛД

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», 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

Стихотворение господина Хоуарда «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** 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.

Р. Г. В. ДИЛАРД

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

* *Пребывание, посещение (фр.).*



Джон Апдайк

ГОРТЕНЗИЯ КАЛИШЕР

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

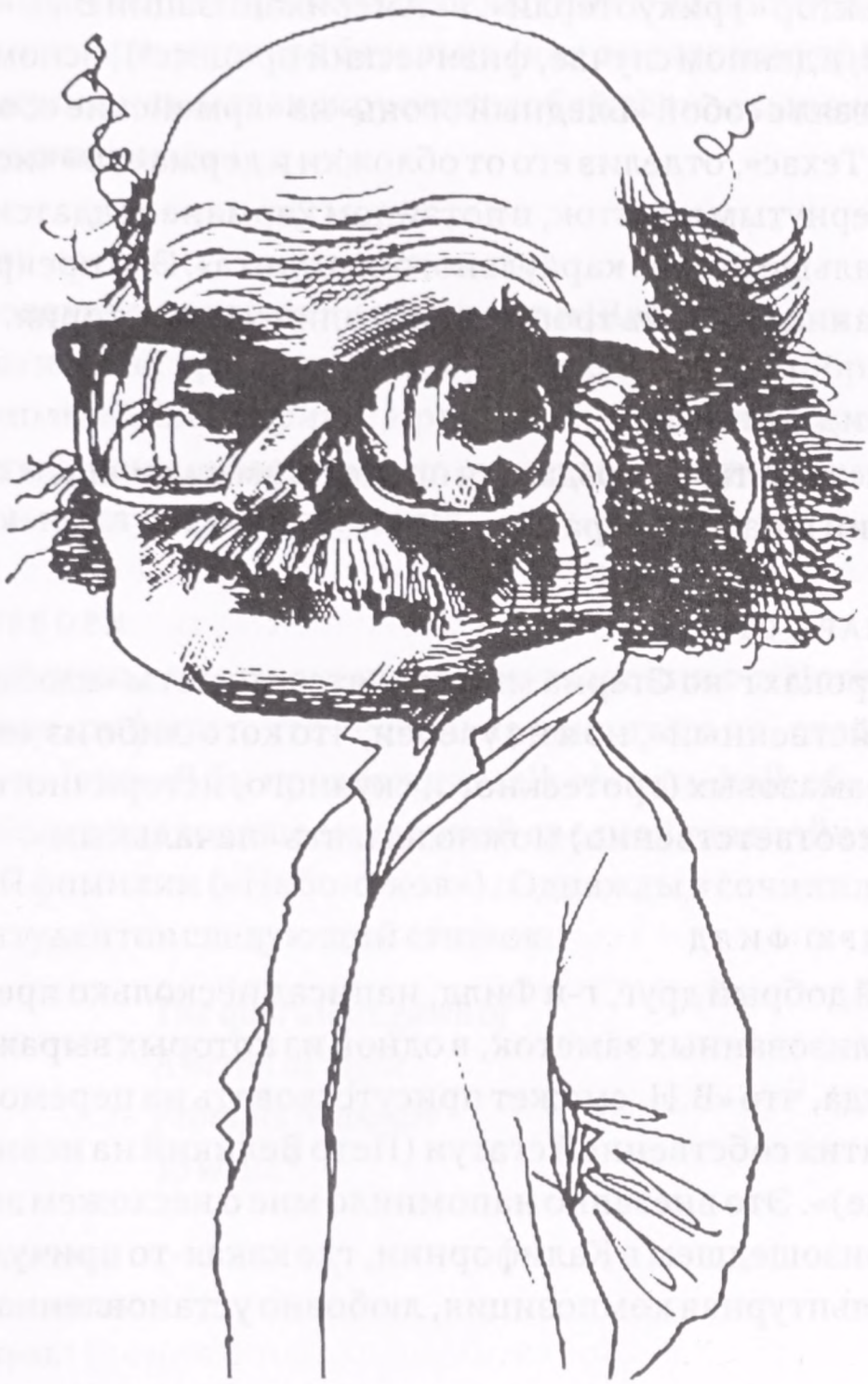
Вспоминаю, не без удовлетворения, как часто и яростно, в последний год моей учебы в школе в России (который был также первым годом революции), большинство моих учителей и некоторые из одноклассников называли меня «иностранцем», потому что я отказывался присоединиться к политическим декларациям и демонстрациям. В своей блестящей маленькой статье г-н Людвиг, с большой симпатией и проницательностью, 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.

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! Приятно было узнать, что Вам нравится Макс Планк. Мне он тоже очень нравится. В отличие от Сервантеса!
Сердечно Ваш
В.Н.

КЛАРЕНС БРАУН

Строки 31—32 очаровательного, написанного по-русски стихотворения г-на Брауна содержат инверсию типа «петля



Джон Барт

в петле», которой мог бы гордиться и старина Ломоносов: «*Why, better of Dante's Hell for him to burn in the seventh circle*»* — в дословном переводе. Его карикатуры в британском еженедельнике восхитительны.

ЧАРЛЬЗ НЬЮМАН

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

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

РИЧАРД СТЕРН

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

ЭНДРЮ ФИЛД

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

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

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

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

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.*

* *Ночью, под горканье*
Цапли, вдруг встать
Тянет Набокова,
Сесть и писать. (Пер. М. Попцовой.)

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.

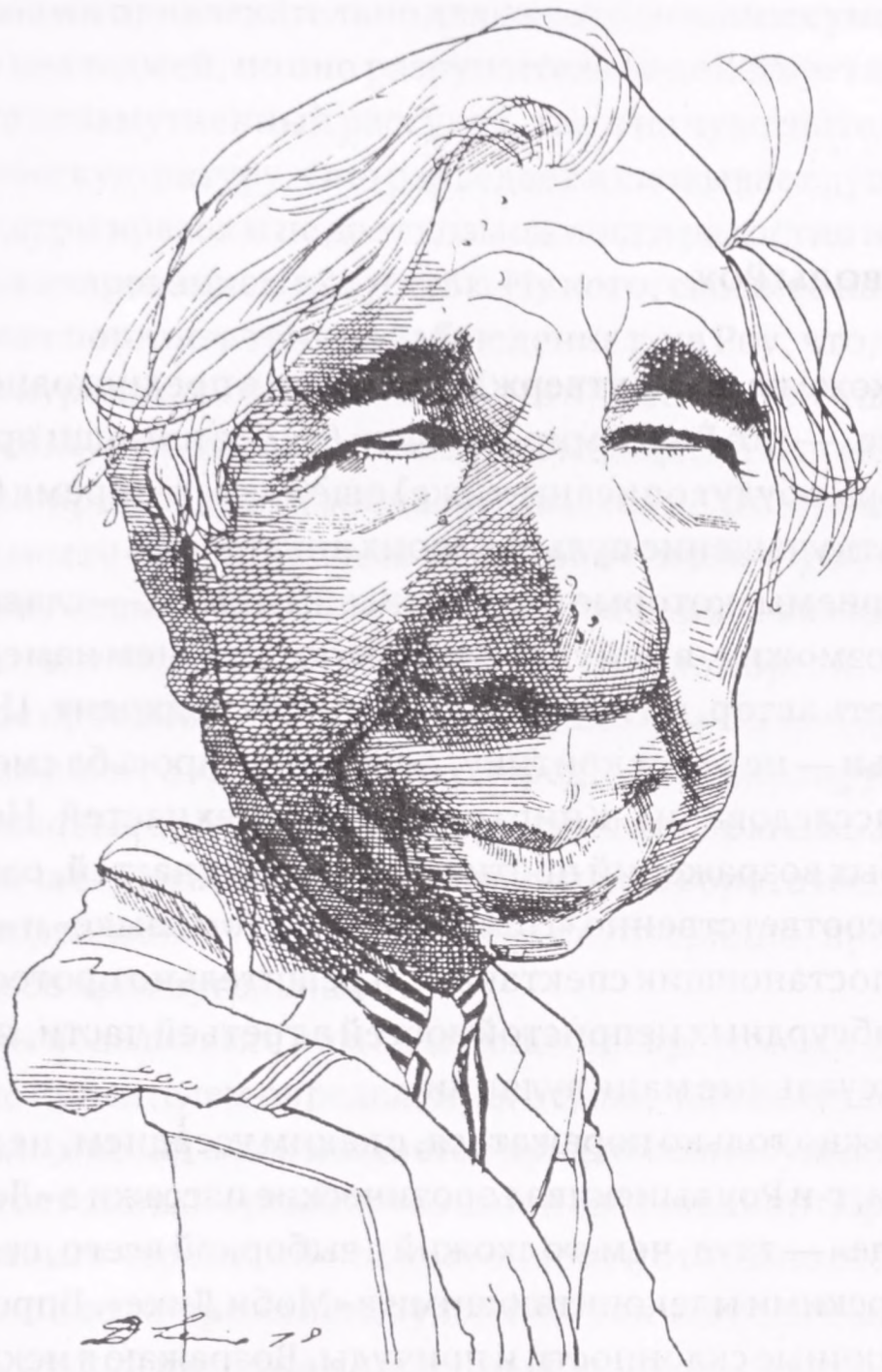
ДЖОРДЖ П.ЭЛЛИОТТ

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

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



Альфред Кейзин

Символы Роу

«Похоже на то, — утверждает г-н 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 частей, 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, г-н Роу выискивал эротические пассажи в «Лолите» и «Аде» — труд, чем-то схожий с выборкой всего, связанного с морскими млекопитающими в «Моби Дике». Впрочем, это его личные склонности и причуды. Возражаю я исключительно против того, как г-н 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 Остен называет листья «зелеными» потому, что Фанни полна надежд, а зеленый — это цвет надежды. Жульническое бряцание символами привлекательно для окомпьюченных умов студентов колледжей, но оно разрушительно действует как на здравый незамутненный рассудок, так и на чувствительную поэтическую натуру. Оно разъедает и сковывает душу, лишает ее игры красок и не дает возможности радостно наслаждаться очарованием искусства. Ну кого, скажите на милость, может поразить тонкое наблюдение г-на Роу, что, если верить его курсиву, в слове *manners* — в предложении о шведском гомосексуалисте с вызывающими манерами (с. 148) — и в слове manipulate (далее) обнаруживается нечто мужское (man)? Из моего «фитилькового мотылька» (wickedly folded moth) г-н 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 г-ну 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 подложными символами, разрывая и искажая его словесную ткань (как г-н Роу неуклюже попытался сделать на с. 113), тогда магия текста исчезает и он становится добычей могильных червей-символов. Те слова, которые г-н Роу на своем академическом жаргоне ошибочно

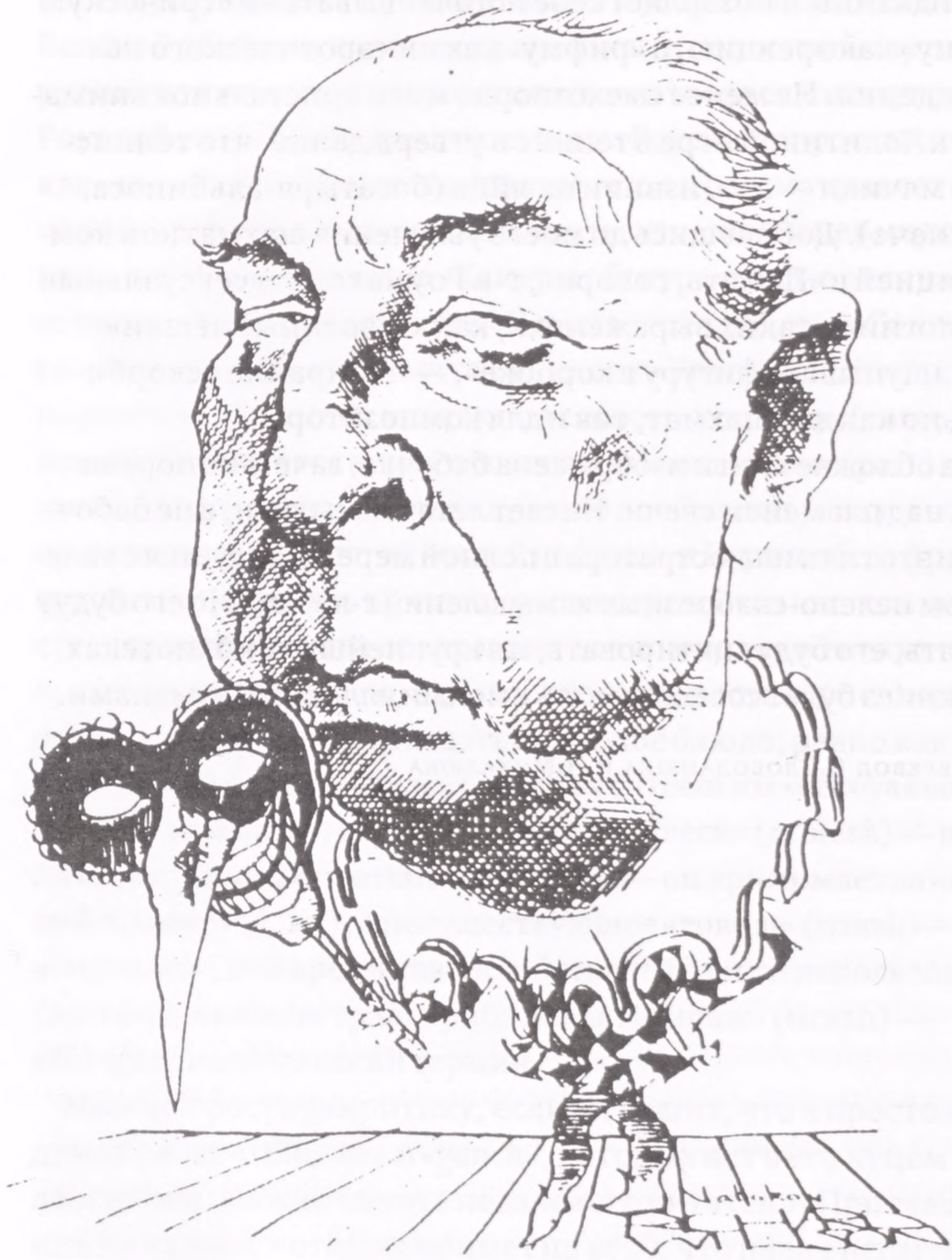
именует «символами», полагая, что романист с хитроумием идиота насадил их в своем саду, чтобы ученым умам было над чем поломать голову, на самом деле не являются ни ярлыками, ни указателями и уж конечно ни мусорными ящиками Венской обители, но живыми кусочками целостной картины, рудиментами метафоры и отголосками творческого чувства. Роковой недостаток трактовки г-ном 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 «Камеры обскура» 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 организм, а «часть тела» (part) всегда подразумевает гениталии, легко вообразить, какую сокровищницу непристойностей найдет г-н Роу в любом французском романе, где приставка con 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» (с. 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*», 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 г-н Роу выжимает из моих рассуждений о просодии (в Комментарии 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», г-н 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 г-на Роу. Но его будут читать, его будут цитировать, и в крупнейших библиотеках его книга будет соседствовать с моими аллеями и туманами.

Перевод С.Слободанюка и Н.Михалюка



Вдохновение

Осознание, оживление или творческий импульс, в особенности выражающийся в высоком произведении искусства.
Словарь Вебстера, второе изд., без сокр., 1957.

Энтузиазм, который охватывает (entraiine) 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 проявленіе умственныхъ силъ.
Даль, испр. изд., Санкт-Петербург, 1904.

Творческий порыв. [Примеры:] Вдохновенный поэт. Вдохновенный социалистический труд.
Ожегов, Словарь русского языка, Москва, 1960.

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 ста-

ромодно, 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 щекочущего 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 юноши, 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 безымянное. Форма нового импульса настолько определенна, 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 рас-

цветающий 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 рокочет, хмуро отступает, волоча свой улов влажной гальки.

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 музы) сопровождает его посредством последовательных вспышек, к которым писатель стано-

вится 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 созданья: 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 усильем 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».

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, характеризуемых и объединяемых только их тоской по милостивому кивку вдохновения.

Посему неудивительно, что писатель, не страшащийся 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 писак — но людей, которые являются артистами в своем роде, как, например, Триллинг (меня не интересуют его критические воззрения) или Тёрбер (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 пе-

речитать, 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 полудюжину 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 («Юпитер [черный ретривер] форсировал помидорные заросли с клочьями 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...»* Это великолепный рассказ,

* *Перевод Р. Райт-Ковалевой.*

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 … распятые 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 («… 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 саамого пудреного парика?

Перевод Марка Дадяна и Марии Попцовой

КОММЕНТАРИИ

КОММЕНТАРИИ

В книге представлена наименее изученная часть творческого наследия В.В. Набокова — его нехудожественная проза: статьи, посвященные проблемам перевода, рецензии, эссе, интервью, благодарственные отзывы авторам юбилейного сборника — в общем, то, что по-английски принято называть «non-fiction». Подавляющее большинство материалов, включенных в сборник, — относится к англоязычному творчеству писателя, которое можно разделить на два периода: «американский» (1940—1959) и «швейцарский» (1961—1977).

Предлагаемая вашему вниманию книга во многом ориентирована на авторский сборник «Твердые суждения» (1973), хотя лишь отчасти повторяет его состав и структуру. В настоящее издание не вошли письма редакторам различных газет и журналов (они будут более уместны в тщательно подготовленном томе избранных набоковских писем, чья полномасштабная публикация давно назрела), а также энтомологические штудии, имеющие косвенное отношение к писательской практике Набокова. В то же время существенно расширены два основных раздела: литературно-критических статей и интервью. Первый — главным образом за счет включения рецензий сороковых годов, ими Набоков открыл свой «американский» период; второй раздел — за счет ранних интервью (например, периода «l'affaire Lolita») и интервью семидесятых годов, данных уже после выхода «Твердых суждений».

По целому ряду соображений при составлении сборника пришлось отказаться от принципа исчерпывающей полноты. В первую очередь это касается интервью, которых с 1932 по 1977 год было дано более пятидесяти (полного списка набоковских интервью до сих пор нет): не все из них опубликованы, некоторые до сих пор остаются погребенными в набоковском архиве, доступном далеко не каждому исследователю. Многие из интервью, указанные в библиографиях М. Джулиара (Vladimir

Nabokov: a Descriptive Bibliography. N.Y.: Garland, 1986) и Б. Бойда (см.: Boyd 1991, pp.747—748), на деле представляют собой журналистские очерки с редкими вкраплениями набоковских реплик и высказываний. К некоторым авторам подобных публикаций (например, к Алану Леви) у писателя были серьезные претензии: он обвинял их в беспардонной отсебятине и извращении его слов, что не позволяет включать такого рода материалы в собрание набоковских текстов. Как исключение в книгу взяты два русских «интервью-эссе» 1932 и 1940 годов, а также наиболее интересные образчики этого гибридного жанра конца пятидесятых — начала шестидесятых годов, отражающие поворотный момент в биографии писателя. В целом же при публикации интервью составитель руководствовался правилами, выработанными в каноническом авторском сборнике. Тексты, включенные в «Твердые суждения», даются не по первой их публикации (если таковая была), а по книжной версии, с учетом авторских изменений: без журналистских отступлений, вставок и заглавий. Последние, равно как и наиболее примечательные фрагменты, не попавшие на страницы «Твердых суждений», даются в комментариях. «Поздние» интервью В.В. Набокова публикуются по этому же принципу: вступления и комментарии интервьюера опускаются, дается только «вопросно-ответная» часть публикации.

Все материалы печатаются по хронологическому принципу — по мере создания, а не публикации того или иного текста.

В комментариях дается необходимая информация о времени написания и публикации набоковских текстов, оговариваются расхождения между газетно-журнальными и книжными вариантами интервью; некоторые высказывания Набокова по возможности иллюстрируются фрагментами из интервью, не вошедших в настоящее издание. Общеизвестные имена и факты не комментируются.

Составитель благодарит за помощь и поддержку Г.Б. Глушанок, О.А. Коростелева, В.И. Масловского, Н.М. Пальцева, Дональда Бартона Джонсона, Дитера Циммера.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Ада — Набоков В.В. Ада, или Эротиада. М.: АСТ, Харьков: Фолио, 1999. / Пер. с англ. О.М. Кириченко.

Классик без ретуши — Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. Сост., подготовка текстов Н.Г. Мельникова, О.А. Коростелева. Предисл., преамбулы, комментарии, подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Лекции-1996 — Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.

Лекции-1998 — Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.

Диаспора — Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943—1967) / Публ. Р. Янгирова // Диаспора: новые материалы. Париж-СПб., 2001.

Boyd 1991 — Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

NWL — The Nabokov-Wilson Letters. / Ed. by Simon Karlinsky. N.Y.: Harper & Row, 1979.

SL — Nabokov V. Selected Letters. 1940—1977 / Ed. by D. Nabokov and Mathew J. Bruccoli. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Layman, 1989.

SO — Nabokov V. Strong Opinions. N.Y.: McGraw-Hill, 1973.

Часть I / Интервью

НОЯБРЬ 1932
У В.В. СИРИНА
Андрей Седых [Я.М. Цвибак]
Впервые — Последние новости.
1932. 3 ноября. С.2.

с.51 *...приехал в Париж устраивать свой вечер* — творческий вечер В.В. Набокова (Сирина) с большим успехом прошел в зале «Социального музея» 15 ноября 1932 г. Согласно газетной заметке: «Редко когда литературный вечер проходил так удачно, как вечер В.Сирина. Русский Париж проявил исключительное внимание к молодому писателю, в короткое время составившему себе крупное имя. В.Сирин читал в первом отделении стихи и небольшой рассказ «Музыка». Во втором — интереснейший отрывок из нового романа «Отчаянье».〈...〉 Публика шумно аплодировала в начале вечера, еще горячее благодарила Сирина по его окончании» (Вечер В.В.Сирина // Последние новости. 1932. 17 ноября. С.3).

с.52 *Вас обвиняют в «нерусскости»* — голословные обвинения в отрыве от традиций отечественной литературы на протяжении многих лет предъявлялись писателю враждебно настроенными эмигрантскими критиками, в частности, Г. Адамовичем, заговорившим о «нерусскости» Сирина уже в первом отзыве на журнальную публикацию «Защиты Лужина»: «〈...〉 «Защита Лужина» вещь западная, европейская, скорей всего французская. Если бы напечатать ее в «Нувель ревю франсез», например, она пришлась бы там вполне ко двору. Думаю только, что во французском журнале она произвела бы значительно меньшее впечатление, чем в «Современных записках». Сирин никому в отдельности из современных французских романистов не подражает, но различные влияния в его сознании скрещиваются. Получается нечто несомненно интересное и на русский вкус острое, «приперченное», однако еще не вполне свободное от этой ремесленности, которой в подлинных произведениях искусства нет» (Классик без ретуши. С.56).

...говорят о влиянии на меня немецких писателей — одним из первых речь о немецком влиянии завел М. Цетлин. Рецензируя роман «Король, дама, валет» — «книгу, кажущуюся порой переводом с немецкого», — он выска-

зал предположение, что «Сирин испытал воздействие немецкого экспрессионизма» (Классик без ретуши. С.43—44). «Некоторый налет германского экспрессионизма», якобы окрашивающий роман «Король, дама, валет», усмотрел и Марк Слоним, автор обзорной рецензии «Молодые писатели за рубежом» (Воля России. 1929. №10/11. С.117).

...роман целиком еще не напечатан — как и большинство сиринских романов (начиная с «Защиты Лужина»), роман «Камера обскура», прежде чем выйти отдельным изданием, печатался по частям в наиболее авторитетном журнале русской эмиграции «Современные записки» (1931—1932. № 45—48).

с.53 *Тартаковер* Савелий Григорьевич (1887—1954) — шахматист и поэт-дилетант, выпустивший несколько сборников стихотворений. Один из них — «Антология лунных поэтов» (Париж, 1928), — подписанный С.Ревокатрат, удостоился ироничного отклика В.Сирина, посетовавшего на то, что в антологию вошли «творения бледные, отвлеченные и необычайно между собой схожие» (Руль. 1928. 30 мая).

Кременцкий — ошибка или опечатка. Правильно — «Кременецкий» — один из главных героев трилогии Марка Алданова (романы «Ключ», «Бегство», «Пещера»).

ИЮНЬ 1940

В.В. СИРИН-НАБОКОВ

ЧУВСТВУЕТ СЕБЯ В НЬЮ-ЙОРКЕ «СВОИМ», РАБОТАЕТ СРАЗУ НАД ДВУМЯ КНИГАМИ — АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ

Ник. Алл [Н.Н. Дворжицкий]

Впервые — Новое русское слово. 1940. 23 октября. С.3.

с.55 *На мызу, милые...* — так начинается стихотворение «Возврат» (Руль.1921. 20 октября); войдя в сборник «Горний путь» (1923), оно получило название «Домой».

с.56 *Владимир Владимирович приехал в Нью-Йорк* — Набоков с женой и сыном прибыл в Нью-Йорк 28 мая 1940 г. на пароходе «Шамплен».

с.58 *...работает над уголовным романом* — сразу после того, как Набоков прибыл в Нью-Йорк, глава издательства «Боббс-Меррил» заказал ему детективный роман. Нуждавшийся в деньгах писатель взялся было за заказанный роман, но не смог перебороть себя и вскоре эту затею бросил.

Толстая Александра Львовна (1887—1979) — дочь Л.Н. Толстого, общественный деятель, основательница Толстовского Фонда; оказала Набоковым содействие при переезде из Франции в США: достала

письменное поручительство, необходимое для получения американской визы. В письме М.М.Карповичу (20 апреля 1940 г.) Набоков с благодарностью отозвался о Толстой: «Толстая, которая меня глубоко трогает сердечным своим отношением к моей судьбе и бесконечными заботами о моих делах, старается мне достать ссуду; это, по-видимому, очень трудно» (Цит. по: Бонгард-Левин Г.М. Владимир Набоков и академик М.И.Ростовцев. (Новые материалы из архивов США) // Новое литературное обозрение. 1993. №5. С.132).

с.59 *Руднев* Вадим Викторович (1879—1940) — публицист, политический деятель (член партии социалистов-революционеров с 1905 г., в 1917 г. — глава московского Комитета общественной безопасности, возглавлявшего антибольшевистское сопротивление). С 1919 г. в эмиграции; в 1920 г. стал одним из соредакторов журнала «Современные записки»; снискал репутацию наиболее придирчивого и наименее терпимого из всех редакторов «Современных записок». Во многом благодаря его настойчивости в журнале не была напечатана четвертая («античернышевская») глава «Дара». В конце тридцатых Руднев фактически сделался единоличным редактором и администратором «Современных записок», закончивших свое существование в 1940 г. на семидесятом номере.

МАЙ 1958

Интервью Наталье Шаховской для радиостанции «Голос Америки»

Впервые — Дружба народов. 2000. №11. С.194—196, под заглавием «Американский Набоков продолжает дело русского Сирина» / Публ. М.Шраера.

Интервью было взято в итакском доме Набоковых сотрудницей «Голоса Америки» Натальей Шаховской. На машинописной расшифровке интервью проставлена дата трансляции: 14 мая 1958 г., чему явно противоречит упоминание Набокова о вышедшем американском издании «Лолиты» (оно появилось в августе того же года).

с.62 *...перевод «Героя нашего времени»* — книга была издана в феврале 1958 (A Hero of Our Time. A Novel by Michail Lermontov / Translated from the Russian by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov; translator's Foreword. N.Y.: Doubleday, 1958). В 1955 г., по настоянию родителей, за перевод лермонтовского романа взялся Дмитрий Набоков. Поскольку работа шла не так быстро, как этого требовал контракт с издательством, к ней подключились Набоковы-старшие. В конце концов большая часть перевода была выполнена В.В. Набоковым, завершившим окончательную отделку текста осенью 1958 г.

с.63 *...увлекался лет восемь* — всерьез за комментированный перевод «Евгения Онегина» Набоков взялся в 1950 г., хотя уже в 1945 им был опубликован перевод первых трех строф пушкинского романа в стихах.

с.64 *«Пнин»* — с 1953 по 1955 отдельные главы романа публиковались в журнале «Нью-Йоркер» (1 гл.—1953. November 28; 3 гл.—1955. April 23; 4 гл.—1955. October 15; 6 гл.—1955. November 12). Первое американское издание «Пнина» появилось в марте 1957 г.; в Англии роман был издан в сентябре этого же года.

ОКТЯБРЬ 1959
В ТО ВРЕМЯ КАК «ЛОЛИТА» СОВЕРШАЕТ КРУГОСВЕТНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ, ЭНТОМОЛОГ НАБОКОВ И АГРОНОМ РОБ-ГРИЙЕ РАЗМЕНИВАЮТ ПЕШКИ НА ШАХМАТНОЙ ДОСКЕ ЛИТЕРАТУРЫ
Интервью Алену Роб-Грийе и журналу «Ар»

Впервые — Arts-Lettres, Spectacles, 1959. Octobre 28 — Novembre, p. 4, под названием «Tandis que Lolita fait le tour du monde l'entomologiste Nabokov, l'agronome Robbe-Grillet échangent leurs pions sur l'échiquier littéraire».

Публикация интервью, в котором (по просьбе Набокова) помимо сотрудников журнала «Ар» принял участие Ален Роб-Грийе, сопровождалась фотографией, запечатлевшей Набокова, его жену и четырех интервьюеров. Примечательно, что в подписи к фотографии всемирно известный автор «Лолиты» был обозначен как «Nicolas Nabokov».

ОКТЯБРЬ 1959
ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК МСЬЕ НАБОКОВ
Интервью Анн Герен

Впервые — L'Express. 1959. Novembre 5. (№ 438), pp.32—33, под заглавием «Le Bon M. Nabokov» (без указания фамилии интервьюера).
Публикация интервью была приурочена к выходу французского издания «Лолиты» в издательстве «Галлимар».

с.77 *...ее запретили в Англии и Австралии* — строго говоря, в Англии «Лолита» не была официально запрещена, хотя на протяжении четырех лет книга находилась под угрозой запрета, и английские читатели могли довольствоваться лишь экземплярами «парижской» «Лолиты», которые нелегально перевозились из Франции и продавались по спекулятивным ценам. Только в ноябре 1959, после жарких дискуссий

в прессе и дебатов в парламенте (где наконец-то был принят либеральный цензурный закон) «Лолита» была выпущена лондонским издательством «Уэйденфелд и Николсон». В Австралии же цензурный запрет на «Лолиту» действовал вплоть до 1966 г.

...ее разрешили в Соединенных Штатах и запретили во Франции — в декабре 1956 по просьбе британского министра внутренних дел французское правительство наложило запрет на парижское издание «Лолиты», а заодно и на другие книги «Олимпии-пресс» (среди них — романы Генри Миллера и Донливи). Лишь два года спустя, в январе 1958, Морис Жиродиа, глава «Олимпии-пресс», в судебном порядке добился отмены драконовских санкций. В США набоковский роман не подвергался никаким официальным запретам, хотя первое американское издание романа было выпущено спустя три года после парижской «Лолиты», летом 1958 г.

с. 80 *...скоро я выпущу книгу в издательстве «Галлимар»* — речь идет о французском издании набоковской автобиографии «Другие берега».

Ронсар ⟨...⟩ воспользовался словом «nymphete» в одном из сонетов — в частности, в игриво-эротическом стихотворении «Les Amours» (Любовные похождения):

Petite Nymphe folâtre
Nymphette que j'idolâtre
Ma mignonne, dont les yeux
Logent mon pis et mon mieux...

с. 82 *...та самая ошибка, которую, на мой взгляд, совершил Джойс* — скептическое отношение к джойсовскому «потоку сознания» возникло у Набокова в процессе подготовки лекционного курса по европейской литературе. В письме к Роману Гринбергу от 11 ноября 1950 г. он поведал о своем «открытии»: «Я остыл к Joyce'у, которого как писателя очень любил, хотя, как писатель же, ничем ему не был обязан. Теперь нахожу в «Улиссе» досадные недостатки промеж гениальных мест — stream of conciousness [поток сознания] звучит условно и неубедительно (никто не ходит вспоминаючи с утра до ночи свою прошлую жизнь, кроме авторов)...» (Диаспора. С.496). Мнение, высказанное Набоковым в интервью Анн Герен, созвучно его критическим рассуждениям в лекции о Джойсе: «Прием потока сознания незаслуженно потрясает воображение читателей. Я хочу представить следующие соображения. Во-первых, этот прием не более «реалистичен» и не более «научен», чем любой другой. На самом деле, если бы вместо регистрации всех мыслей Молли описать лишь некоторые из них, то их выразительность показалась бы нам более реалистичной, более естественной. Дело в том, что поток сознания есть стилистическая

условность, поскольку очевидно, мы не думаем лишь словами — мы думаем еще и образами, но переход от слов к образам может быть зафиксирован непосредственно словами, только если отсутствует описание, как здесь. Во-вторых, некоторые из наших размышлений приходят и уходят, иные остаются; они, что ли оседают, неряшливые и вялые, и текущим мыслям и мыслишкам требуется некоторое время, чтобы обогнуть эти рифы. Недостаток письменного воспроизведения мыслей — в смазывании временного элемента и в слишком большой роли, отводимой типографскому знаку» (Лекции-1998. С.454—455).

с. 84 *Одна маленькая скрипичная нота, долгие рыдания* — цитата из стихотворения Поля Верлена «Осенняя песня».

с. 86 *Роб-Грийе* Ален (р.1922) — французский прозаик, признанный лидер «нового романа», один из немногих писателей второй половины XX века, не раз удостаивавшийся лестных отзывов Владимира Набокова.

Скриб Огюстен Эжен (1791—1861) — французский драматург, плодовитый автор водевилей и комедий (из них наиболее известная — «Стакан воды, или Следствия и причины», 1840); его «хорошо сделанные пьесы» отличаются стремительностью действия, живостью диалогов и лихо закрученной интригой.

Ленорман Анри Рене (1882—1951) — французский драматург.

с. 87 *...сестра* — Елена Владимировна Набокова (в первом браке — Сколиари, во втором — Сикорская, 1906—2000) — младшая сестра писателя; ее переписка с В. Набоковым частично опубликована. См.: Набоков В. Переписка с сестрой. Ann Arbor, 1985.

брат — Кирилл Владимирович Набоков (1912—1964), младший брат писателя. После убийства В.Д. Набокова вместе с семьей переехал в Прагу; в середине тридцатых обосновался в Бельгии, женился на бельгийке, открыл туристическую контору в Брюсселе. В январе 1964 (уже после встречи с В.В. Набоковым в Женеве) получил предложение работать на радио «Свобода» и переехал в Мюнхен, где и умер от инфаркта (как раз во время работы над передачей о своем знаменитом брате).

ОКТЯБРЬ 1959
«КОГДА ПИШУ, Я ПРИДУМЫВАЮ САМОГО СЕБЯ»
Интервью Жану Дювиньо

Впервые — Les Lettres nouvelles. 1959. An. 7. № 28 (4 Novembre), pp.24—25, под заглавием «Quand j' écris je m'invente moi-même...».

с.90 *Он словно Бог, который везде и нигде.* Это формулировка Флобера — похожая формула встречается в письме Флобера Луизе Коле от 9 декабря 1852 г.: «Автор в своем произведении должен быть подобен Богу во вселенной — вездесущ и невидим» (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. М.: Художественная литература, 1984. В 2 т. Т.1. С.235). Мысль о бесстрастной объективности автора и его эмоциональной отстраненности от изображаемого — один из главных постулатов флоберовской эстетики, существенно повлиявшей на творческие принципы Набокова.

с.92 *Ружмон* Дени де (1900—1985) — швейцарский писатель, посвятивший набоковскому роману эссе «Лолита, или скандал». См.: Rougemont D. Love Declared — Essays on the Myths of Love. N.Y., 1963, pp.48—54.

Я не в восторге от «Доктора Живаго» — роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», потеснивший «Лолиту» в американских списках бестселлеров за 1958 г., нашел в лице В. Набокова еще более яростного противника, чем партийные функционеры из Союза писателей. «Неуклюжая и глупая книга, мелодраматическая дрянь, фальшивая исторически, психологически и мистически, полная пошлейших приемчиков...» (из письма Роману Гринбергу от 21 сентября 1958 г.)*; «плохой провинциальный роман» (из письма Глебу Струве от 14 июня 1959 г.)**, «удручающее произведение, тяжеловесное и мелодраматическое, с шаблонными ситуациями, бродячими разбойниками и тривиальными совпадениями»***, «среднего качества мелодрама с троцкистской тенденцией»**** — подобными уничижительными оценками Набоков награждал пастернаковский роман и в письмах, и в интервью, из которых особенно интересно псевдоинтервью 1972 г. (завершавшее первый раздел «Твердых суждений») и интервью 1966 г. Пенелопе Джиллиат. (Это во всех отношениях любопытное интервью не вошло в настоящее издание по вполне понятным причинам: в основном оно построено по принципу вольного пересказа набоковских ответов; комментарии и отступления журналистки безжалостно подавляют прямую речь Набокова). Настойчиво выясняя литературные пристрастия монтрейского старца, интервьюерша произнесла всего одно запретное слово — «Пастернак» — и это вывела Набокова из себя: надменно величавый олимпиец мгновенно превратился в желчного и азартного полемиста, разразившегося гневной антипастернаковской филиппикой: «Пастер-

* *Диаспора. С. 524.*

** *Цит. по: Звезда. 1999. № 4. С. 35.*

*** *Niagara Falls Gazette. 1959. January 11, p.10-B.*

**** *Гершон Свет. Встреча с автором «Лолиты» // Новое русское слово. 1961. 5 февраля. С. 8.*

нак? — спросила я. Наконец-то он заговорил очень живо. «„Доктор Живаго“ фальшив, мелодраматичен, плохо написан. Он фальшив и с точки зрения истории, и с точки зрения искусства. Персонажи в нем — настоящие манекены. А эта ужасная девица просто нелепа. В целом все сильно напоминает мне романы, написанные, стыдно сказать, русскими представительницами слабого пола. Пастернак — неплохой поэт. Но в «Живаго» он вульгарен. Просто-напросто вульгарен. Возьмите его распрекрасные метафоры — за ними ничего нет. Даже в стихотворениях из романа: как там эта строчка, Вера? «Быть женщиной — великий шаг». Это же просто смешно». Он смеется, но выглядит несколько уязвленным.

«И подобные вещи повторяются. Все очень характерно для стихотворений, написанных в советскую эпоху. Человек, принадлежащий к тому же сословию, что и Живаго, к его кругу, не мог стоять в метель и читать большевистские декреты, испытывая прилив пылкого энтузиазма. Была ведь и либеральная революция. Керенский. Если бы Керенский был более удачлив… Но он, видите ли, был либерал и не мог просто так взять и бросить большевиков в тюрьму. Этого не было сделано. Он был, надо сказать, довольно заурядным человеком. Людей такого типа вы легко найдете в правительстве любой демократической страны. Он очень хорошо говорил, и держал руку по-наполеоновски, потому что она была едва ли не сломана после множества рукопожатий. И тем не менее люди, вроде Эдмунда Уилсона и Исайи Берлина, они должны любить „Живаго“, доказывая тем самым, что и в Советской России может рождаться хорошая литература. Они не обращают внимания на то, что это на самом деле скверная книга. В ней есть абсолютно смехотворные эпизоды. Сцены подслушивания, например. Вы знаете, что это такое. Если подобный прием используется не в качестве пародии, то это едва ли не пошлость. Это признак непрофессионализма. А прелестный эпизод, когда ему нужно избавиться от маленькой девочки, чтобы позволить главным героям заняться любовью, и он отправляет ее кататься на коньках. В Сибири! Чтобы она не замерзла, они дают ей материнскую шаль. А затем она крепко спит в какой-то лачуге, пока все это продолжается. Очевидно, Пастернак просто не знал, что с ней делать. Он как Голсуорси. В одном из своих романов Голсуорси вручает своему персонажу трость и собаку, а после не знает, как от них отделаться.

А метафоры. Ни на что не опирающиеся сравнения. Предположим, и я мог бы сказать: „Так страстно влюбленный и так сильно обиженный, как барометр в горном отеле“… Образ неимоверно тяжело-

весный. Его ни к чему не прикрепишь. А этот псевдорелигиозный душок книги, который просто ужасает меня. „Живаго" настолько женственен, что я порой думаю: может быть, отчасти он был написан пастернаковской любовницей?» (Vogue. 1966. December, pp.279—280).

ЯНВАРЬ 1961

ОН ЛЮБИТ ЮМОР, ТЕННИС И ПРУСТА.

НЕ ЛЮБИТ КОММУНИСТОВ, САДА И ФРЕЙДА.

Из интервью Анн Герен.

Впервые — L'Express. 1961, Ann. 8. №502, под заглавием «Il aime l'humour, tennis et Proust. Il n'aime pas les communistes, Sade et Freude»

с.99 *Карта Страны Нежной любви* — название аллегорической карты, приложенной к многотомному галантному роману французской писательницы Мадлен де Скюдери (1607—1701) «Клелия, или Римская история» (1654—1661).

с.101 *...засим, в апреле, мы незаметно снимемся с места и вернемся в Соединенные Штаты* — вопреки этому обещанию в апреле 1961 г. Набоков отправился в Италию. Несколько месяцев пропутешествовав по итальянским и швейцарским Альпам, Набоковы остановились в Монтрё; 1 октября по совету Питера Устинова они сняли апартаменты в фешенебельном «Монтрё-палас», которому на много лет суждено было стать их постоянным пристанищем.

МАЙ 1962

В. НАБОКОВ: БЕЗ УСТАЛИ

Интервью Филлис Мерас

Впервые — Providence Sunday Journal. 1962. May 12, под названием «V. Nabokov Unresting».

Перевод интервью впервые был опубликован в альманахе «Набоковский вестник» (2001. №5. С.158—160).

с.103 *Вудхауз* Пелем Гренвилл (1881—1975) — американский писатель-юморист, автор 69 романов, свыше 300 рассказов, а также несметного числа пьес, киносценариев, стихотворных либретто и т.п.

ИЮНЬ 1962

Интервью перед премьерой кинофильма «Лолита»

Данным интервью Набоков открыл сборник «non-fiction» «Твердые суждения» (SO, pp.3—8). В краткой вступительной заметке Набоков указывал: «Утром 5 июня 1962 года «Королева Елизавета» доставила мою жену и меня из Шербура в Нью-Йорк, на премьеру фильма «Лолита». В день нашего

приезда трое или четверо журналистов взяли у меня интервью в отеле «Сент-Реджис». В моем карманном дневнике сохранилась гроздь имен, но я не уверен, относятся ли какие-нибудь из них к той группе репортеров. Вопросы и ответы были напечатаны на машинке с моих заметок сразу после интервью»*.

с.110 *...выступлений по телевидению* — попав в поле зрения «масс-медиа», к 1962 г. В. Набоков дал несколько телеинтервью, в частности: Патрику Уотсону и Лайонелу Триллингу для Канадской радиовещательной корпорации (26 ноября 1958); корреспонденту ABC Алану Прайс-Джонсу (показано на ITV 1 ноября 1959); Жилю Дж. Дассиано для Телевидения Монте-Карло (28 февраля 1961).

с.111 *Энтомолог* — в февральском номере этого журнала «Энтомолог» (Entomologist) за 1920 г. была опубликована набоковская статья «A Few Notes on Crimean Lepidoptera».

с.112 *«Память, говори»* — первое американское издание набоковской автобиографии, вышедшей в феврале 1951 г., называлось «Убедительное доказательство» (Conclusive Evidence. A Memoir. N.Y.: Harper & Brothers); английское издание книги, выпущенной в ноябре того же года, получило более выразительное заглавие «Speak, Memory». Точно так же была озаглавлена третья версия автобиографии, увидевшая свет в 1966 г.

киносценарий — набоковский сценарий «Лолиты» (от которого мало что осталось в фильме Стэнли Кубрика) был опубликован в 1974 г. (Lolita: A Screenplay. N.Y.: McGraw-Hill).

Я еще не видел фильма — официальная премьера «Лолиты» состоялась 13 июля 1962 г. в Нью-Йорке, однако Набоков видел киноверсию своего романа за несколько дней до этого на закрытом просмотре.

с.115 *«Эсквайр»* — имеется в виду публикация интервью, взятого у Набокова Элен Лоуренсон (The Man Who Scandalised the World // Esquire. 1960. Vol.54. № 2, pp.70—74), и набоковское письмо с поправками, опубликованное в июньском номере журнала за 1961 г.

июль 1962

Интервью Питеру Дювалю-Смиту

Впервые — Listener. 1962. Vol.68. №1756 (November 22), pp.856—858, под названием «Nabokov on his life and work» («Набоков о своей жизни и творчестве»). С некоторыми изменениями и небольшой

* *Перевод М. Дадяна.*

стилистической правкой интервью было перепечатано в «Твердых суждениях» (SO, pp.9—19), где его предваряла краткая преамбула: «В середине июля 1962 года Питер Дюваль-Смит и Кристофер Берсталл приехали взять у меня интервью для телевидения Би-би-си в Зерматт, где я охотился за бабочками тем летом. Чешуекрылые оправдали ожидания, как, впрочем, и погода. Мои гости и команда операторов никогда не обращали особого внимания на этих насекомых, и я был тронут и польщен ребяческим восторгом, с которым они наблюдали за скопищами бабочек, впитывавших влагу в грязи у ручья, на разных участках горной тропы. Они снимали вспархивавшие при моем приближении стайки, а в остальные часы дня мы занимались собственно записью интервью. В конце концов оно появилось в программе «Букстэнд» и было напечатано в журнале «Лиснер» (22 ноября 1962 г.). Карточки, на которых я записал свои ответы, затерялись. Подозреваю, что опубликованный текст был записан прямо с пленки, так как он кишит неточностями. Их я и попытался искоренить спустя десять лет, но был вынужден вычеркнуть пару предложений — там, где память отказывалась восстановить смысл, размытый поврежденной или плохо залатанной речью»*.

Отметим наиболее существенные расхождения между журнальным и книжным вариантом интервью. Стихотворение «Однажды под вечер мы оба...» было опубликовано в «Твердых суждениях» по-русски — в журнальном же варианте оно отсутствовало (редакторы «Лиснера» с легким сердцем выкинули русский текст, не снабженный английским переводом). Существенно была переделана концовка интервью. В книге она стала стилистически более гладкой, но при этом утратила эмоциональную живость и волнующий привкус спонтанности. В «Лиснере» она выглядела так:

«Порой мне кажется, что ваши романы отличает извращенность, доходящая до жестокости. Например, ужасны мучения Альбинуса, главного героя „Смеха во тьме“, — после того, как он ослеп, Марго вместе со своим любовником мучает его.

Ну хорошо, в чем вы видите различие между извращенностью и жестокостью? Я имею в виду, можете ли вы, например, определить, что такое извращенность?

Жестокость — это извращение.

О, жестокость — это извращение. Всегда извращение. Палач всегда жесток? Палач жесток по определению. Не знаю. В романе, о котором вы упомянули, в романе, написанном мною мальчиком двадцати шести лет**,

* *Перевод М. Дадяна.*

** *Роман «Камера обскура», об англоязычной версии которого идет речь, был написан в 1931, то есть «мальчику» было 32 года.*

я пытался выразить мир в картинах максимально откровенных, максимально близких моему видению реальности. Если я был жесток, то, полагаю, потому, что в те дни видел мир таким же жестоким. Не думаю, что в моих сочинениях есть какая-то особая извращенность или жестокость. В жизни я тихий, старый господин. Очень добрый. И нет во мне ни капли жестокости или брутальности».

с.126 *«Я напишу о зле...»* — цитата из четвертой песни поэмы Джона Шейда «Бледный огонь».

МАРТ 1963

Интервью Олвину Тоффлеру

Впервые — Playboy. 1964. Vol.11. №1 (January), pp.44—45. Переиздано в «Твердых суждениях» (SO, pp.20—45). В краткой вступительной заметке к интервью Набоков признавался: «Обе стороны преодолели чудовищные трудности, чтобы создать иллюзию непринужденной беседы. ⟨...⟩ В данной публикации учтен порядок вопросов моего интервьюера, а также тот факт, что пара смежных страниц машинописного текста была утрачена. Egreto perambis doribus». Перевод интервью впервые был опубликован в журнале «Иностранная литература» (1995. №11. С.233—241).

с.130 *Некоторые критики осудили фильм...* — экранизация «Лолиты», выполненная Стэнли Кубриком, вызвала многочисленные нарекания в англоязычной прессе. Рецензенты не без основания обвиняли режиссера в том, что он сотворил чересчур приглаженную и неоправданно облегченную версию набоковского романа. См., например: Kauffman S. Humbug Humbug // New Republic. 1962.Vol.147. №1 (June 2), p.29; Davie M. Lolita Fiasco // Observer. 1962. June 17, p.24; Nymphett's Return // Newseek. 1962. Vol.59. № 25 (June 18), p.64; Humbert Humdrum & Lullita // Time. 1962.Vol.79. №25 (June 22), p.60; Hibbon N. A great big bore // Daily Worker. 1962. September 5, p.3.

с.135 *королевское имя — «Гумберт»* — так в дореволюционной (и эмигрантской) русской периодике передавалось имя итальянского короля Умберто I (Umberto).

с.150 *Мочульский* Константин Васильевич (1892—1948) — литературовед, критик, активно печатавшийся в ведущих периодических изданиях русской эмиграции. В двадцатых годах дважды откликнулся на произведения Набокова — лирический сборник «Гроздь» (1923) и роман «Машенька» (1926), — причем оба раза оценивал их не очень высоко (См.: Классик без ретуши. С.23—24; 29—31). Правда, утверждая, что

«у стихов Сирина большое прошлое и никакого будущего», что в романе «Машенька», «написанном с литературным умением, есть какая-то дряхлость», критик не предъявлял писателю никаких претензий относительно его «полнейшего равнодушия к организованному мистицизму».

...забавный случай с Георгием Ивановым — с поэтом и прозаиком Георгием Владимировичем Ивановым (1894—1958), еще до эмиграции снискавшим репутацию одного из самых колких и язвительных критиков, Владимир Набоков на протяжении многих лет находился в состоянии ожесточенной «литературной войны». Начало противостоянию было положено пренебрежительным отзывом Иванова об «Университетской поэме», которую он окрестил «гимназической» (Последние новости. 1927. 15 декабря. С.3). Разгромная рецензия Набокова на роман «Изольда» (Руль. 1929. 30 октября) жены Иванова Ирины Одоевцевой (наст. имя — Ираида Густавовна Гейнеке, 1895—1990) была далеко не единственной причиной, заставившей Иванова ополчиться на Набокова и при этом втянуть в борьбу многих писателей-монпарнасцев, группировавшихся вокруг парижского журнала «Числа». Помимо личных обид и соображений мести, большую роль в затяжном конфликте между двумя выдающимися писателями играли глубинные эстетические и мировоззренческие расхождения. Подробнее об этом см.: Мельников Н. «До последней капли чернил...». Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. №2. С.73—82.

с.153 *Назвали Хемингуэя и Конрада детскими писателями* — Набоков, действительно, одарил Эрнеста Хемингуэя этим уничижительным определением в беседе с корреспондентом иллюстрированного журнала «Лайф» (O'Neil P. Lolita and the Lepidopterist. Author Nabokov is awed sensation he created // Life International. 1959. April 13, p.68).

Еще более неприязненно Набоков отзывался о Джозефе Конраде (1857—1924), английском писателе польского происхождения, с которым его автоматически сравнивали многие американские критики (в том числе и Эдмунд Уилсон). Раздраженный поверхностными аналогиями, Набоков резонно указывал на то, что не имеет ничего общего с Конрадом, не написавшим по-польски ни одного произведения. На первых порах Набоков сдерживался и очень осторожно выражал свое недовольство: «Меня слегка раздражают сравнения с Конрадом. Не то чтобы я был недоволен в литературном плане, я не это имею в виду. Суть в том, что Конрад никогда не был польским писателем. Он сразу стал английским писателем» (Breit H. Talk With Mr. Nabokov // New York Times Book Review. 1951. July 1, p.17).

В дальнейшем, став всемирно известным писателем, Набоков больше не миндальничал с Конрадом и не стеснялся в выражениях, когда интервьюеры, заводя речь о набоковском билингвизме, потчевали его стан-

дартным сравнением: «...Думаю, по-французски он говорил лучше, чем по-английски, когда начинал писать. Но я не люблю его книги, они мне ничего не говорят. Когда я был ребенком, я читал их, потому что это книги для детей. Они полны клише и неуемной романтики...» (Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. 1996. №11. С.62).

с.154 *знаменитая рыбная история* — повесть Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Заслуживает внимания тот факт, что при всей нелюбви к «Гемингвею» (так комично была транслитерирована фамилия американского писателя в «Постскриптуме к русскому изданию „Лолиты“») в ноябре 1954 г. Набоков вел переговоры с «Издательством имени Чехова» о переводе «рыбной истории» на русский язык.

Пимпернел — герой приключенческого романа английской писательницы Эммы Орчи (1865—1947).

Хаусмен Альфред Эдуард (1859—1936) — английский поэт, прославившийся лирическим сборником «Шропширский парень» (1896). Во время учебы в Кембридже Набоков несколько раз встречал Хаусмена, бывшего тогда профессором этого же университета. Отголоски и реминисценции из хаусменовской поэзии различимы в некоторых англоязычных романах В. Набокова («Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Бледный огонь», «Ада»).

Брук Руперт (1887—1915) — английский поэт-«георгианец», погибший во время Первой мировой войны. Творчеству Брука молодой Набоков посвятил эссе, сопроводив его собственными переводами нескольких стихотворений (Грани. 1922. №1).

Дуглас Джордж Норман (1863—1952) — английский писатель, чей роман «Южный ветер» (1917) пользовался громадной популярностью в Англии «из-за ностальгического взгляда на довоенную жизнь в ее лучших проявлениях» (А.Г. Ласс). Это же произведение, кстати, упоминается в числе любимых книг Себастьяна Найта, главного героя первого англоязычного романа Набокова (см. гл.5). В статье «Английские предки Набокова» Нина Берберова отнесла Нормана Дугласа к числу писателей, у которых Набоков учился «как построить и выявить свой «образ», «гештальт», или персону, то есть тот облик, который обращен к другим, к читателю, к публике, к зрителю, к аудитории. К современникам и потомкам». В разговоре об имидже «чистого художника», который был создан «поздним Набоковым», среди западноевропейских авторов в первую очередь вспоминаются Оскар Уайльд и Флобер, однако, по мнению Берберовой, «еще большую роль сыграл в истории создания набоковского «пуб-

личного портрета» поклонник ящериц Норман Дуглас, автор «бестселлеров», рожденный в шотландском замке, проведший в нем, как сказочный принц, свое детство и изгнанный из него; потерявший свое королевство и оказавшийся на берегу Неаполитанского залива (...). Как Набоков — Достоевского, так Дуглас считал Флобера писателем неважным и дутой величиной, „вроде Диккенса“» (Новый журнал. 1987. №167. С.203).

АВГУСТ 1964

Интервью Джейн Хоуард

Впервые — Life. 1964. Vol.57. № 21 (November 20), pp.61—62, 64, 66—68, под названием «The Master of Versatility» («Многообразный художник»). В журнале текст интервью был напечатан в сокращенном виде (опять-таки, слово «интервью» нужно взять в кавычки, поскольку вопросы Джейн Хоуард напечатаны не были); уцелевшие от редакторской чистки ответы Набокова были помещены либо в качестве развернутых подписей и пояснений к фотографиям, либо в виде отдельных высказываний «многообразного художника». Включив интервью в «Твердые суждения» (SO, pp.46—50), Набоков придал ему изначальную «вопросно-ответную форму», восстановил пропущенные места, но при этом, в свою очередь, сделал несколько сокращений. Выброшенными оказались следующие высказывания:

«Немецкий — единственный язык, которым я так и не овладел, несмотря на то что во мне добрая толика немецкой крови и я почти 17 лет прожил в Германии.

Я родился в Санкт-Петербурге в 1899 году, но также и в Вайоминге в 1941, и в Юте. Теперешняя Россия меня совершенно не волнует. Не думаю, чтобы я когда-нибудь туда вернулся — ведь мне не дано воскресить мое детство. Когда мне хочется вновь оказаться в России, я поднимаюсь в горы и там, на кромке леса, с сачком для ловли бабочек обретаю Россию моей юности.

Я равнодушен к скульптуре, архитектуре и музыке. Когда я попадаю на концерт, единственное, что привлекает мое внимание — это отражения рук пианиста на лакированной поверхности рояля. Мысли мои блуждают, сосредотачиваясь на таких пустяках, вроде того, есть ли у меня почитать что-нибудь интересное перед сном. Знать, что перед сном ты можешь почитать хорошую книжку, — разве это не самое приятное из всех возможных ощущений?»

Книжный вариант интервью завершал постскриптум: «Дорогая мисс Хоуард, позвольте мне добавить три следующих пункта:

Мои ответы должны быть опубликованы точно и полностью: дословно в случае цитаты; в противном случае — в верном изложении.

Я должен видеть гранки интервью — в стадии подготовки и в законченном виде.

Я оставляю за собой право исправлять все содержащиеся в тексте фактические ошибки и неточности («г-н Набоков — коротышка с длинными волосами» и т.д.)»*.

СЕНТЯБРЬ 1965

Телеинтервью Роберту Хьюзу

Телеинтервью снималось в Монтрё на протяжении нескольких дней в сентябре 1965 г. За это время обаятельному интервьюеру удалось разговорить монтрейского затворника, который, по уже установившейся привычке, хотел ограничиться воспроизведением заранее записанных ответов на заранее присланные и оговоренные вопросы. Однако после получения распечатки спонтанных бесед Набоков был «крайне огорчен и подавлен своими неподготовленными ответами — кошмарной манерой, неряшливым словарем, обидными, вызывающими неловкость заявлениями, путаницей в фактах». По мнению Набокова, выраженному в письме к Хьюзу: «Ответы оказались скучными, плоскими, изобилующими повторами, с неуклюже построенными фразами, и все шокирующим образом отличаются от того, как я пишу, а значит и от «карточной» части интервью. Я всегда предполагал, что омерзительно плохо говорю, и глубоко сожалею о своей опрометчивости» (SL, pp.381—382) . Извинившись, писатель твердо потребовал от Хьюза сделать значительные сокращения в «импровизированных» фрагментах интервью: «Очень жаль, если мои обширные сокращения огорчат Вас, но я уверен, Вы поймете: прежде всего я писатель, а мой стиль — это все, что у меня есть» (Ibid.) .

Впервые текст интервью был частично опубликован в газете «Нью-Йорк Таймс» (New York Times. 1966. January 30, p.17), под заглавием «Why Nabokov Detests Freud» («Почему Набоков ненавидит Фрейда»). При переиздании интервью в «Твердых суждениях» (SO, pp.51—61) Набоков снабдил его краткой заметкой: «В сентябре 1965 года Роберт Хьюз посетил меня здесь для записи интервью, предназначавшегося для Образовательной программы нью-йоркского Телевидения 13. Во время наших первых встреч я читал с заготовленных карточек, и эта часть интервью воспроизводится ниже. Остальное, то есть почти пятьдесят

* *Перевод М. Дадяна.*

страниц напечатанного с пленки текста, носит слишком разговорный и беспорядочный характер, чтобы быть изданным в рамках настоящей книги»*.

Поскольку далеко не все газетные фрагменты совпадают с книжным вариантом интервью, имеет смысл привести наиболее интересные из них:

«Видите ли, я плохой говорун. Когда я начинаю говорить, передо мной немедленно появляются четыре или пять направлений мысли — ну, знаете, как бы дороги или тропинки, расходящиеся в разные стороны. И мне предстоит решить, по какой из тропинок идти. И пока я принимаю решение, начинается меканье и хмыканье, что весьма огорчительно, ведь я сам все это слышу.

Никогда не понимал людей (вроде моего отца), способных говорить ясно и гладко, выстраивающих превосходные фразы, украшенные там — афоризмом, тут, знаете ли, метафорой. А вот я так не могу. Я должен все продумать, должен взять в руки карандаш, должен, с трудом вымучивая из себя, записать; должен держать все перед глазами. Иначе я не могу. Вероятно, это психологическая проблема. Воображаю, что мог бы сказать об этом старина Фрейд, которого, как знают мои читатели, я всем сердцем ненавижу.

Господин Набоков, не можете ли вы сказать, почему вы ненавидите Фрейда?

На мой взгляд, он примитивен, по-средневековому архаичен, и я вовсе не хочу, чтобы этот старый господин из Вены со своим зонтиком навязывал мне собственные видения. Я никогда не видел сны, подобные тем, что он описывает в своих книгах. Никогда мне не снились зонтики. Или воздушные шары.

* * *

По-моему, художник всегда в изгнании: в рабочем ли кабинете, в спальне ли, у настольной лампы. Ведь он совершенно один и в то же время поверяет кому-то другому свои секреты, свою тайну, своего Бога.

Что вам доставляет наибольшее удовольствие во время работы?

Ну, во-первых, я испытываю чувство удовлетворения, запечатлевая нечто на бумаге в определенном порядке; после многих, многих провалов, ложных движений у вас наконец-то получается фраза, и вы понимаете: это единственное, чего вы искали, что было потеряно вами — где-то, когда-то... Она кажется вам безупречной... Впрочем, это не значит, что пять лет спустя она не покажется вам ужасной... Во-вторых, мне доставляет удовольствие прочесть написанное жене. Видите ли, мы с ней — моя лучшая читательская

* *Перевод М. Дадяна.*

аудитория. Я бы сказал — моя главная аудитория. В конце концов книга опубликована. Мне представляются люди, которых я люблю, которыми восхищаюсь, с которыми ощущаю духовное родство. Приятно думать, что они тебя читают, возможно, в эту же самую минуту. Но вот, пожалуй, и все. Что до широкой публики, она меня не волнует».

с.165 *Эйджи* Джеймс (1909—1955) — американский писатель и критик.

с.168 *Казандзакис* Никос (1883—1957)— греческий писатель.

...перевел две из своих русских книг — романы «Камера обскура» (Laughter in the Dark. Indianapolis & N.Y.: Bobbs-Merrill, 1938) и «Отчаяние» (Despair. London. John Long Limited, 1937).

с.169 *...в какое насекомое превратился Грегор* — в своих корнеллских лекциях Набоков, анализируя рассказ Франца Кафки «Превращение» (1915), подробно разобрал вопрос о том, в какое насекомое превратился его главный герой, Грегор Замза: «Комментаторы говорят «таракан», что, разумеется, лишено смысла. Таракан — насекомое плоское, с крупными ножками, а Грегор отнюдь не плоский: он выпуклый сверху и снизу, со спины и с брюшка, и ножки у него маленькие. Он похож на таракана лишь коричневой окраской. Зато у него громадный выпуклый живот, разделенный на сегменты, и твердая округлая спина, что наводит на мысль о надкрыльях. ⟨...⟩ Любопытно, что жук Грегор так и не узнал, что под жестким покровом на спинке у него есть крылья. ⟨...⟩ В оригинале старая служанка-поденщица называет его Miskafer — «навозным жуком». Ясно, что добрая женщина прибавляет этот эпитет из дружеского расположения. Строго говоря, это не навозный жук. Он просто большой жук» (Лекции-1998. С.335—336).

с.171 *Гарнетт* Констанция (1862—1946) — американская переводчица, познакомившая американских читателей со многими произведениями русской классики XIX века. Набоков был невысокого мнения о переводах Гарнетт, о чем не раз заявлял в письмах — например, в письме к издателю Джеймсу Лафлину от 16 июля 1944 г., объясняя причины задержки рукописи «Николая Гоголя»: «Я потратил почти неделю, переводя нужные фрагменты из «Ревизора», поскольку не хочу иметь дело с сухим дерьмом Констанции Гарнетт» (SL, p.41).

СЕНТЯБРЬ 1966

Интервью Альфреду Аппелю

Впервые — Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1967. Vol.8. №2, под заголовком «An Interview with Vladimir Nabokov» («Интервью с Владимиром Набоковым»); перепечатано в «Твердых суждениях»

(SO, pp.62—92). Во вступительной заметке к книжной публикации указывалось, что «интервью было взято в Монтрё 25, 27, 28, 29 сентября 1966 года — без использования диктофона». Набоков или сам писал ответы на заранее предоставленные ему вопросы, или диктовал интервьюеру — своему бывшему ученику, студенту Корнеллского университета, в 1954 г. посещавшему набоковский курс «Шедевры европейской литературы».

Перевод интервью (с лакунами, заполненными в настоящем издании) впервые был опубликован в журнале «Вопросы литературы» (1988. №10. С.161—188).

с.179 *...винтовой поворот* — обыгрывается название повести Генри Джеймса «Поворот винта» (1898).

с.185 *Витгенштейн* Людвиг (1889—1951) — австрийский филолог и логик (с 1929 жил в Великобритании), разработавший программу построения искусственного «идеального языка», прообразом которого считал язык математической логики. В своей последней, посмертно изданной работе «Философские исследования» (1953) Витгенштейн отказался от абсолютизации логического постулирования и рассматривал язык как продукт произвольного соглашения.

с.192 *Пинчон* Томас (р.1937) — американский писатель, один из лидеров так называемой «школы черного юмора», чьи творческие принципы, по мнению многих критиков, сформировались не без влияния В. Набокова. Уже первые американские рецензенты пинчоновских романов сопоставляли их с произведениями «позднего» Набокова (см., например: Locke R. Rec.: Gravity's Rainbow // New York Times Book Review. 1973. March 11, p.1).
Барт Джон (р.1930) — американский писатель, теоретик литературы постмодернизма.

с.194 *Ч.П. Сноу жаловался на пропасть между двумя культурами* — в статье «Две культуры и научно-техническая революция» (1959) английский ученый-физик и беллетрист Чарльз Перси Сноу (1905—1980) писал о пагубном разделении современной культуры на научно-техническую (устремленную в будущее) и гуманитарную (обращенную в прошлое). С резкой критикой основных положений Сноу (в целом отдававшего предпочтение «технократам») выступил авторитетный английский литературовед Фрэнк Рэймонд Ливис (1895—1978), среди прочих работ — автор апологетической книги о творчестве Д.Г. Лоуренса.

с.195 *Уэбстер* — большой толковый словарь английского языка, регулярно выпускаемый в США и названный так в честь автора первого издания, американского лексикографа Ноя Уэбстера (1758—1843).

с.198 *Дамьен* Робер Франсуа (1715—1757) — фанатик, неудачно покушавшийся на жизнь французского короля Людовика XV. Знаменитый венецианский

авантюрист Джакомо Казанова (1725—1798) был свидетелем мучительной казни Дамьена, которую описал в своих мемуарах («История моей жизни», т.5, гл.3). В упомянутой Набоковым сцене не Казанова, а его приятель, граф Эдоардо Тирета (1734—1809), под шумок предавался любви с одной из зрительниц, «госпожой XXX»: «Два часа кряду злоупотреблял странным образом тем, что находился позади меня», — как объясняла впоследствии «потерпевшая».

с.199 *...шуточная вставка в связи с одним недавним бестселлером* — интервьюер намекает на роман «Герцог» (1964) американского писателя Сола Беллоу (р.1915), которого, кстати, не очень-то жаловал Набоков. Так, в письме Карлу Профферу от 1 мая 1968 г., в ответ на предложение поместить хвалебный отклик Беллоу на обложку книги «Ключи к „Лолите“», он написал, что Сол Беллоу — «ничтожная посредственность», чье имя не должно появляться на обложке книги, посвященной ему, Набокову (SL, p.382). В газетном варианте приведенного ниже интервью Израэлю Шинкеру Набоков также не слишком любезно отозвался о книгах Беллоу (см.: New York Times Book Review. 1972. January 9, p.2).

Марго — англоязычная версия Магды из «Камеры обскуры»; Аксель Рекс, соответственно, — англоязычный двойник Горна.

с.203 *...мой французский доклад о Пушкине* — речь идет об эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (1937), одном из немногих набоковских произведений, написанных по-французски.

Марсель Габриэль Оноре (1889—1973) — французский философ, драматург и литературный критик, основоположник «католического экзистенциализма».

с.204 *Он был довольно талантливым писателем* — в интервью корреспонденту газеты «Новое русское слово» Набоков высказался об Алексее Толстом более определенно: «Алексей Толстой? «Петр Первый», «Хождение по мукам» виртуозно написаны, но ряд глав там искусственно приспособлен к «генеральной линии». Все же Толстой, конечно, большой талант» (Гершон Свет. Встреча с автором «Лолиты» // Новое русское слово. 1961. 5 февраля. С.8).

СЕНТЯБРЬ 1966

Интервью Герберту Голду
и Джорджу А. Плимптону

Впервые — Paris Review. 1967. №47 (Summer-Fall), pp.92—111, под заголовком «Vladimir Nabokov: An Interview»; перепечатано в «Твердых суждениях» (SO, pp.93—107).

Перевод интервью впервые был опубликован в журнале «Иностранная литература» (1995. №11. С.241—246).

с.212 *Форстер Эдвард Морган (1879—1970)* — английский писатель, среди прочих книг — автор романа «Поездка в Индию» (1924), о котором так пренебрежительно отзывается Набоков.

с.213 *Браун Кларенс (р.1929)* — американский литературовед, переводчик; с 1959 — преподаватель русской литературы в Принстонском университете; с 1971 — профессор.

с.214 *...эссе некой юной дамы* — имеется в виду эссе Дианы Батлер (Butler D. Lolita Lepidoptera // New World Writing. 1960. №16, pp.58—84).

с.215 *...его поэзия кажется более великой, чем она есть на самом деле* — в письме от 22 июня 1961 г. к своему давнему знакомому, издателю альманаха «Воздушные пути» Роману Николаевичу Гринбергу (1893—1969), Набоков сходным образом высказался о стихах О.Э. Мандельштама («Мы живем под собою не чуя страны...» и «Средь народного шума и смеха...», опубликованных во втором выпуске «Воздушных путей»): «Какие страшные стихи Мандельштама про сталинские брови и сердцевину. Но интересны они не столько как стихи, сколько как „человеческий документ“» (Диаспора. С.535).

с.216 *...я согласился встретиться с представителем большевистской России... Тарасов...* — встреча с советским писателем Александром Игнатьевичем Родионовым (1885—1938; псевд.: Тарасов), членом литературного объединения «Кузница», позже — одним из организаторов РАПП, состоялась в декабре 1931 г.

с.217 *Рассел* Бертран (1872—1970) — английский философ, математик, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1950), один из инициаторов Палуошского движения, объединявшего ученых разных стран в борьбе за мир и всеобщее разоружение.

с.217—218 *...он выставил себя в прошлом году в весьма глупом свете* — Набоков вспоминает о разгромном отзыве Эдмунда Уилсона на комментированный перевод «Евгения Онегина» «Странная история с Пушкиным и Набоковым» (см.: Классик без ретуши. С.387—392). Рецензия Уилсона стимулировала ожесточенную полемику вокруг набоковского перевода и в то же время окончательно расстроила отношения между бывшими друзьями.

с.218 *Маккарти* Мэри (1912—1989) — американская писательница (и давняя знакомая Набокова), автор хвалебной рецензии на «Бледный огонь» «Гром среди ясного неба» (см.: Классик без ретуши. С.342—361).

Уайт Кэтрин (1892—1977) — американская журналистка, редактор (с 1925 по 1959 гг.) журнала «Нью-Йоркер».

морлоки — обитатели «нижнего мира», потомки выродившихся бедняков и пролетариев из романа Герберта Уэллса «Машина времени».

с.220 *Роршах* Герман (1884—1922) — швейцарский психиатр, разработавший диагностический тест, который получил название «пятна Роршаха»; суть этого теста заключается в интерпретации испытуемым набора чернильных пятен различной конфигурации и цвета, имеющих определенный смысл для диагностики скрытых установок, побуждений и свойств характера пациента.

ФЕВРАЛЬ 1968

Интервью Мартину Эсслину

Впервые — New York Times Book Review. 1968. May 12, pp.4, 50—51, под заглавием, подсказавшим название данной книги «Nabokov on Nabokov and Things» («Набоков о Набокове и прочем»). Войдя в «Твердые суждения» (SO, pp.108—114) интервью обогатилось вступительной заметкой: «17 февраля 1968 года ко мне в отель в Монтрё пришел Мартин Эсслин, чтобы взять у меня интервью для «Нью-Йорк Таймс бук ревью». Внизу его ждало письмо следующего содержания:

«Добрый день! Я приятно провел время, отвечая на вопросы, присланные мне из Вашего Лондонского бюро. Отвечал четко, изящно, можно сразу давать в печать. Могу ли я просить Вас об одной любезности — опубликовать мои ответы в «Нью-Йорк Таймс бук ревью» без изменений? (В случае необходимости можете разбивать мои более пространные ответы своими вопросами.) Подобный весьма удобный метод уже применялся к взаимному удовольствию сторон в моих интервью «Плейбою», «Пари ревью», «Висконсин стадиз», «Монд», «Трибюн де ля Женев» и т.д. К тому же, я хотел бы прочитать гранки, чтобы исправить ошибки, которые могут прокрасться в набор, или уточнить кое-какие факты (даты, места). Я необычайно косноязычен (косноязычный человек — бедный родственник писателя), и потому хотелось бы текст, подготовленный мною на пишущей машинке, опубликовать от первого лица, а другие замечания, которые я сделаю во время нашей беседы и которые Вы захотите включить в «Профиль», прошу приводить либо в форме косвенной речи, либо перефразировав. Естественно, Вы вольны решать, как размещать вспомогательный материал, — отдельно от раздела «Вопросы и ответы» или нет.

Я оставляю свои вопросы у портье, ибо полагаю, что Вы соблаговолите внимательно их прочитать до нашей встречи. С нетерпением жду ее. Прошу позвонить мне, когда Вы будете готовы»*.

Войдя в «Твердые суждения», текст интервью был слегка отредактирован. Так, например, был добавлен первый абзац и, наоборот,

* *Перевод А.Г. Николаевской.*

опущен весьма щекотливый для писателя вопрос о «разводе» с нью-йоркским издательством «Патнэм», сотрудничество с которым началось в 1958 г., когда огромным тиражом было выпущено первое американское издание «Лолиты»:

«Почему недавно вы оставили своего издателя?

Позиция «Патнэм» была такова: Набоков — слишком хороший писатель, чтобы заботиться о таких презренных пустяках, как большие деньги за все большее количество книг; позиция Набокова заключалась в следующем: каким бы он ни был хорошим писателем, ему все же нужно иметь достаточно денег, чтобы покупать карандашные точилки и материально поддерживать свою семью. Это было столкновение двух философий: одна — «патнэмовская» — идеалистическая, другая — набоковская — практическая» (New York Times Book Review. 1968. May 12, p.4).

с.230 *Доджсон* Чарльз Лутвидж (1832—1898) — таково было настоящее имя создателя «Алисы в стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье», вошедшего в историю литературы как Льюис Кэрролл.
«скребл» — в Советской России эта игра называлась «Эрудит».
Некий господин Ван Вин — главный герой создававшегося в то время романа «Ада». Под «темноволосой леди» подразумевается Ада, сестра и возлюбленная Вана.

с.231 *М-р Вивиан Бадлоок* — анаграммированное «Владимир Набоков». Включение в текст подобных анаграмм — фирменный знак набоковской поэтики, встречающийся в некоторых англоязычных произведениях писателя: в «Лолите», где фигурирует госпожа Вивиан Дамор-Блок, в «Аде» (ко второму изданию которой были добавлены примечания некоего *Вивиана Даркблоома*) упоминается барон Клим Авидов, в «Просвечивающих предметах» — Омир ван Балдиков.

СЕНТЯБРЬ 1968

Интервью Николасу Гарнхэму

Впервые — Listener. 1968. Vol.80. October 10, pp.463—464, под заглавием «The Strong Opinions of Vladimir Nabokov» («Твердые суждения Владимира Набокова»).

Включив интервью в одноименный сборник (SO, pp.115—119), Набоков (вероятно, для избежания повторов с интервью Г. Голду) выбросил фрагмент, посвященный расшифровке слова «пошлость»:

«Вы часто используете слово «poshlost», описывая те стороны жизни, которые вам антипатичны. Но что такое «poshlost»?

Пошлость, представительная вульгарность — у этого слова несколько смысловых оттенков, постепенно переходящих друг в друга, хотя нечто

низменное всегда преобладает. Вот некоторые из этих разновидностей. Первое: банальные словосочетания, такие, например, как набившее оскомину клише «диалог», используемое и в политических статьях, и в литературной критике; или же ужасное «харизматический». Для того чтобы эти слова опошлились, требуется немногим меньше месяца усилий восторженных журналистов, но зато какими они становятся живучими. Я постоянно встречаюсь с одним из этих клише, «wishful thinking»*, которое после двадцати пяти лет употребления все еще эксплуатируется то там, то сям в качестве заголовка.

Второе: любой образчик популярного искусства и популярной метафизики, вчерашние «Сентябрьские утра» и сегодняшний хлам, названный «Материнством»**, вчерашний Рабиндранат Тагор и сегодняшний «Цитатник» Мао, любая новелла Томаса Манна и любая современная блевотина, вроде «Poxus» или «Coxus»***.

Третье: любая разновидность политической пропаганды, когда, например, левые писатели, стремясь выразить свои антивоенные настроения, потихоньку добавляют в общеизвестные понятия взрывоопасные ингредиенты: Хиросима, Освенцим, Вьетнам — среднее слово означает дьявольскую практику, которую нельзя бойко приравнивать к любой войне.

Четвертое: пошлость существует вне классов и наций; есть герцоги, столь же пошлые, как и флоберовский бакалейщик, и любой американский работяга может быть столь же потрясающе вульгарным, как и английский профессор.

* *Принятие желаемого за действительное (англ.).*

** *Прозрачный намек на тяжеловесные скульптурные композиции «Мать и дитя», «Сидящая мать и дитя, или бронза L 86 C» модного в шестидесятые годы английского скульптора Генри Мура (1898—1986), над которым Набоков всласть поиздевался в романе «Ада». В третьей главе третьей части «семейной хроники» упоминаются работы скульптора Генриха Хейделанда (германизированное «Генри Мур»), в том числе и «громадный, уродливый обрубок плебейского красного дерева в десять футов высотой, озаглавленный «Материнство».*

*** *Обыгрываются заглавия романов Генри Миллера, составивших трилогию «Благостное распятие»: «Sexus» (1949), «Plexus» (1953) и «Nexus» (1960). Пародируя Миллера, Набоков изобрел два забавных неологизма: «poxus» — от английского «рох» (сифилис, то есть получается что-то вроде «сифилитикус») и «coxus» — вероятно, латинизированное «cock» (в значении — мужской член в состоянии эрекции).*

Я мог бы и дальше приводить примеры пошлости, но мое время ограничено, да и тема эта слишком болезненна».

с.240 *...меня с души воротит от дешевых фильмов — в них калеки насилуют под столом монашек* — весьма вероятно, намек на один из лучших фильмов Луиса Бюнюэля «Виридиана» (1961), где имеется аналогичная сцена.

МАРТ 1969

Интервью Марте Даффи и Р.З. Шеппарду

Впервые — Time. 1969. Vol.93. №21. (May 23), pp.50—51.

Вопросы были посланы Набокову в середине марта 1969 г. по телексу; чуть позже интервьюеры навестили Набокова в Монтрё и задали ему еще около дюжины вопросов, из которых он ответил лишь на семь. Фрагменты интервью, вкрапленные в большую обзорную статью «Prospero's Progress» («Успехи Просперо») были опубликованы под заглавием «I Have Never Seen a More Lucid, More Lonely, Better Balanced Mad Mind Than Mine» («В жизни не встречал более ясного, более одинокого, более гармоничного безумства, чем мое»). Публикуя полный текст интервью в «Твердых суждениях» (SO, pp.120—130), Набоков восстановил вопросно-ответную форму, устранил фрагменты, выдержанные в форме косвенной речи, а также выкинул несколько язвительных замечаний в адрес писателей-современников: Нормана Мейлера — «Я презираю в американской жизни все то, что он отстаивает», — Борхеса — «Сначала мы с Верой наслаждались, читая его. Мы ощущали себя перед фасадом классического портика, но оказалось, что за ним ничего нет», — а также о романе Филипа Рота «Болезнь Портного», возглавлявшем списки бестселлеров за 1969 г., в то время как «Ада» лишь недолгое время удержалась на четвертом месте, — «„Болезнь Портного“? Отвратительно. Трафаретно, плохо написано, вульгарно. Просто на уровне фарса — там, например, где живописуется запор у отца главного героя. По сравнению с ним даже такие авторы, как Гор Видал, и то более интересны» (Time. 1969. Vol.93. № 21, p.51).

с.246 *антивенская лекция* — то есть антифрейдистская лекция из второй части: «Ады» (гл. 4). Набоков контаминирует придуманное им перифрастическое выражение «венская делегация», обозначающее Фрейда и всех приверженцев психоаналитического метода.

с.254 *каламбур для нашего Времени* — очередной каламбур: перевод названия журнала «Тайм» (time) — время.

Верлен — речь идет о программном стихотворении Поля Верлена «Искусство поэзии» (1874).

АПРЕЛЬ 1969

Интервью Олдену Уитмену

Впервые — New York Times. 1969. April 19, p.20, под заглавием «Nabokov, Near 70, Describes His „New Girl"» («В преддверье своего семидесятилетия Набоков живописует „новую девочку"»). В «Твердых суждениях» (SO, pp.131—134) интервью сопровождала сердитая заметка: «В апреле 1969 года, незадолго до моего семидесятилетия, Олден Уитмен прислал мне вопросы и приехал ко мне в отель в Монтрё. Его материал был опубликован в «Нью-Йорк Таймс» 19 апреля 1969 года, но в нем сохранилось всего два-три моих ответа. Остальные, полагаю, Олден Уитмен, если он будет здравствовать, или его наследники поместят когда-нибудь потом в сборнике «Специально для «Нью-Йорк Таймс». Предлагаю выдержки из нашей беседы».

Набоковская ирония легко объяснима: текст, помещенный в «Твердых суждениях», практически не имеет ничего общего с материалом, появившимся на страницах «Нью-Йорк Таймс» и представлявшим небольшую статью, приуроченную к семидесятилетнему юбилею писателя и выходу его нового романа «Ада, или Эротиада». Большую часть материала (явно не подпадающего под жанровое определение «интервью») составлял сочиненный самим Набоковым текст рекламной аннотации к «неторопливой, пространной, старомодной семейной хронике в 600 страниц». Лишь в конце статьи были воспроизведены некоторые набоковские высказывания. Поскольку они не вошли в «Твердые суждения», имеет смысл привести эту часть «интервью»:

«...В свете приближающегося юбилея слегка облысевший и поседевший писатель приготовил несколько апофегм, отражающих его воззрения. Вот они:

„...Причина моего несогласия с любителями протестов, в Америке и где бы то ни было, заключается в том, что молодые люди — особенно хиппи и бородачи с их коллективными акциями — самые отъявленные конформисты и филистеры. По мне — они самые настоящие обыватели. На мой взгляд, все молодые люди консервативны — даже если это революционеры. Только зрелому человеку — тому, кто изменяет ход вещей, — дано знать, что такое революция. Нужно изучить мир, прежде чем изменять его".

Господин Набоков высказался и по поводу нынешнего бестселлера, романа Филипа Рота „Болезнь Портного". „Это, — мрачно заявил он, — смехотворная книга. Она не обладает какими-либо литературными достоинствами. Она тривиальна и совсем не смешна — просто смехотворна"».

с.257 *Вы пишете... о себе как о «натуралисте провинциальном...»* — цитатное вкрапление из первого четверостишия стихотворения «В раю» (1927): «Моя душа, за смертью дальней / Твой образ виден мне вот так: / Натуралист провинциальный, / В раю потерянный чудак».

с.261 *Уилбер Ричард (р.1921)* — американский поэт и переводчик.

июнь 1969

Интервью Филипу Оуксу

Впервые — Sunday Times. 1969. June 22, pp.51—52, под заглавием «Author as Joker» («Писатель-насмешник»). В процессе подготовки интервью Ф. Оукс робко предложил опустить уничижительные эпитеты, которыми Набоков припечатал Эзру Паунда, однако писатель ответил категоричным отказом. «Вы можете заменить «мошенника» на «посредственность» или «ничтожество», но я категорически отказываюсь выкидывать паундовский фрагмент», — гласила каблограмма, посланная Набоковым 18 июня 1969 г. (SL, p.453—454)

В «Твердые суждения» (SO, pp.135—140) интервью вошло без каких-либо существенных исправлений (был лишь слегка изменен порядок вопросов и ответов).

Перевод интервью впервые был опубликован в журнале «Иностранная литература» (1995. №11. С.246—248).

с.264 *фильм... «Смех во тьме»* — права на экранизацию набоковского романа (русским читателям он знаком как «Камера обскура») были проданы еще осенью 1945 г. одной из французских компаний, однако лишь в 1968 за экранизацию взялись английский режиссер Тони Ричардсон и сценарист Эдвард Бонд. В главных ролях были заняты Анна Карина (Марго), Никол Николсон (Альбинус). Творение Ричардсона-Бонда вышло на экраны в 1969 г., не вызвав энтузиазма у критиков и не снискав популярности у зрителей.

июнь 1969

Интервью Алин Толми

Впервые — Vogue. 1969. December, pp.190—191, под заглавием Vladimir Nabokov Talks about Nabokov» («Владимир Набоков рассказывает о Набокове»). Впоследствии интервью было переиздано в «Твердых суждениях» (SO, pp.153—158).

с.272 *сборник любовной лирики* — сборник «Стихи» (Петроград), выпущенный Набоковым в 1916 г. на деньги, полученные в наследство от Василия Рукавишникова, «дяди Руки». В 11 главе «Других берегов» Набоков самокри-

тично признавался: «...Первая эта моя книжечка стихов была исключительно плохая, и никогда бы не следовало ее издавать. Ее по заслугам немедленно растерзали те немногие рецензенты, которые заметили ее».

с.276 *...доказали, что Грегор Замза был навозным жуком* — см. комментарий к с.169.

СЕНТЯБРЬ 1969

Интервью Джеймсу Моссмену

Впервые (в сокращенном виде) — Listener. 1969. Vol.82. №2177 (October 23), pp.560—561, под заглавием «To be kind, to be proud, to be fearless» («Доброта, гордость, бесстрашие»).

Согласно вступительной заметке к книжному (более полному) варианту интервью (SO, pp.141—152), подготавливая передачу для программы «Обозрение» Би-би-си—2, 8 сентября 1969 г. Джеймс Моссмен вручил Набокову 58 вопросов; на 49 из них Набоков соблаговолил ответить (в «Лиснере» были опубликованы ответы на 20 вопросов). После того как записанные на карточках ответы были озвучены Набоковым, передача вышла в эфир 4 октября 1969 г.

с.285 *... «жена Набокова»* — предположение, так возмутившее Набокова, было высказано в рецензии Джона Апдайка «Ван любит Аду, Ада любит Вана», опубликованной в августовском номере журнале «Нью-Йоркер» за 1969 г. (см.: Классик без ретуши. С.458—469).

с.290 *...я не пародировал господина Одена в «Аде»* — автор «Ады» действительно не пародировал англо-американского поэта Уистена Хью Одена (1907—1973), однако вывел его под видом Лоудена, бездарного поэта и переводчика, о котором с неодобрением отзывается Ван Вин (ч.1, гл. 20). Вторым прототипом «второстепенного поэта и переводчика» с Антитерры стал американский поэт Роберт Лоуэлл (1917—1977), неряшливо переложивший на английский язык несколько мандельштамовских стихотворений, в том числе знаменитое «Мы живем, под собою не чуя страны...» — что не преминул обыграть неутомимый «В. Н.» в самом начале «семейной хроники». О лоуэлловских переводах Набоков с раздражением писал и своему давнему приятелю Глебу Струве (письмо от 9 марта 1969 г.): «Вместо нападок на Фильдовы переводы занялись бы Вы лучше основательным разбором мерзостных «преображений», которыми Lowell, Ольга Carlisle и их сообщники оскорбляют тень Мандельштама и других бедных наших поэтов» (Цит. по: Звезда. 1999. № 4. С.37). Помимо неудачных переводов, Лоуэлл мог вызвать гнев

«В. Н.» тем, что неосмотрительно ввязался в «битву титанов» — ожесточенную полемику между Набоковым и Эдмундом Уилсоном по поводу набоковского перевода «Евгения Онегина». Роберт Лоуэлл (русского языка не знавший) встал на сторону Уилсона. Назвав набоковский перевод «странным, сверхъестественно эксцентричным», производящим впечатление «отчасти намеренной пародии», Лоуэлл заявил: «И здравый смысл, и интуиция говорят о том, что Эдмунд Уилсон на девяносто процентов неопровержим и совершенно прав в своей критике Набокова» (Encounter. 1966. May, p.91).

АВГУСТ 1970

Интервью Альфреду Аппелю

Впервые — Novel, A Forum on Fiction. 1971. (Spring). Vol.4. №3, pp.209—223, под заголовком «Conversation with Nabokov» («Беседа с Набоковым»). Спустя два года Набоков включил интервью в сборник «Твердые суждения» (SO, pp.159—176).

с.294 *...в стихотворении должен быть сюжет* — этот тезис Набоков отстаивал в некоторых критических статьях берлинской поры, например в обзорной статье «Новые поэты»: «...На мой взгляд, фабула так же необходима стихотворению, как и роману. Самые прекрасные лирические стихи в русской литературе обязаны своей силой и нежностью именно тому, что все в них согласно движется к неизбежной гармонической развязке. Стихи, в которых нет единства образа, своеобразной лирической фабулы, а есть только настроение, — случайны и недолговечны, как само это настроение» (Руль. 1927. 31 августа).

с.296 *Кортнер* Фриц (1892—1970) — немецкий актер, кинорежиссер и сценарист; в 1933 эмигрировал в Великобританию, а затем — в США.
опцион — контракт, условия которого допускают варьирование в пределах оговоренных параметров.
Вадим Роже (наст. имя и фамилия Роже Вадим Племянников; р.1928) — французский режиссер и сценарист.
«Король, дама, валет» — одноименный фильм, снятый по роману Набокова режиссером Ежи Сколимовски, вышел на экраны в 1972 г. В главных ролях: Джина Лоллобриджида (Марта), Дэвид Найвен (Драйер), Джон Молдер-Браун (Франц).

с.297 *Ланг* Фриц (1890—1976) — немецкий кинорежиссер, автор фильмов «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926), «Ярость» (1936), «Палачи тоже умирают» (1942) и др.
Штернберг Йозеф (Джозеф), фон (1894—1969) — американский режиссер, снявший многие свои фильмы в Германии, куда был приглашен

в 1929 г. руководством кинофирмы УФА. Среди главных работ Штернберга выделяют фильмы: «Голубой ангел» (1930, по роману Г. Манна «Учитель Гнус»), «Белокурая Венера» (1932), «Шанхайский экспресс» (1932), «Дьявол — это женщина» (1935) и др.

с.297 *Мурнау* Фридрих Вильгельм (наст. фамилия Плумпе, 1889—1931) — немецкий режиссер, чьи фильмы выдержаны в экспрессионистской манере и проникнуты болезненным ощущением ужасного и сверхъестественного, внезапно вторгающегося в повседневную жизнь: «Двуликий Янус» (1920, по повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»), «Носферату — Симфония ужаса» (1922, по роману Б. Стокера «Гость Дракулы»), «Призрак» (1922) и др. С 1926 г. работал в Голливуде.

Яннингс Эмиль (1886—1950) — германо-американский актер, звезда немого кино. С приходом звукового кино у Яннингса появились проблемы в Голливуде из-за немецкого акцента, и он переехал в Германию, где пользовался огромной популярностью вплоть до начала второй мировой войны. Среди довоенных фильмов с участием Яннингса наибольший успех выпал на долю картины «Голубой ангел» (1930), где его партнершей была Марлен Дитрих.

Китон Бастер (1896—1966) — американский актер и режиссер, звезда немого кино, создатель комедийной маски «человека, который никогда не смеется».

Ллойд Гарольд (1893—1971) — популярный американский актер, создавший комическую маску — благовоспитанного молодого человека в канотье и роговых очках, робкого и порой трусоватого, но в то же время наделенного упрямством и несокрушимым американским оптимизмом; один из немногих корифеев «великого немого», Гарольд Ллойд сумел приспособиться к звуковому кино, хотя с конца тридцатых годов его популярность все же пошла на убыль.

братья Маркс — популярные в 1930—40 гг. актеры, братья Леонард (Чико, 1886—1961), Артур (Харпо, 1888—1964), Джулиус (Граучо, 1890—1977). Совместную творческую деятельность братья Маркс начали в кабаре и мюзик-холлах Нью-Йорка; в начале тридцатых пришли в кино; добились популярности благодаря эксцентричным, с привкусом абсурдного юмора, комедиям (изобилующим музыкальными номерами, головокружительными трюками, балаганными шутками, буффонадой). Каждый из братьев выступал в определенном амплуа: Граучо (Ворчун) карикатурно изображал циничного дельца с неизменной сигарой, торчащей из-под усов; Харпо представлял меланхоличного, сексуально озабоченного, обуреваемого

жаждой разрушения клоуна с пышной шевелюрой; Чико (Малыш) — чудаковатого пианиста-виртуоза.

с.298 *Дрейер* Карл Теодор (1889—1968) — датский кинорежиссер.
Клер Рене (наст. фамилия Шомет, 1898—1981) — корифей французского кино, режиссер и сценарист, создатель фильмов «Париж уснул» (1923), «Под крышами Парижа» (1930), «Последний миллиардер» (1934), «Большие маневры» (1955) и др.

с.299 *Царство Земблы в «Бледном огне» напоминает дворец потех в «Утином супе»* — навязывание набоковским произведениям произвольных и необязательных ассоциаций — главный «методологический» принцип текстового анализа, используемый, вслед за А.Аппелем, большинством западных, а затем и российских «набокоедов». На сравнении романов Набокова с европейскими и американскими фильмами двадцатых — сороковых годов построена монография Аппеля «Nabokov's Dark Cinema» (N.Y., 1973).
Сеннет Мак (наст. имя и фамилия Майкл Синноут, 1880—1960) — американский актер и режиссер. В 1912 г. организовал кинокомпанию «Кистоун» в Голливуде и наладил серийный выпуск фильмов в жанре фарсовой комедии («слэпстик»), построенной на нагромождении невероятных ситуаций, разного рода «динамичных» сцен: погонь, драк, потасовок и т.п. В фильмах Сеннета постоянно действовала группа комиков, изображавшая придурковатых и неудачливых «кистоунских полицейских», а также женская группа «красоток купальщиц». К концу двадцатых годов Сеннет уступил пальму первенства Чарли Чаплину, Бастеру Китону и Гарольду Ллойду — его комедийные фильмы перестали пользоваться прежней популярностью у публики. Тем не менее творчество Сеннета оказало значительное влияние на развитие американского кино, заложив основы американской трюковой эксцентрической комедии.

с.300 *музыкальная версия* — речь идет о мюзикле Алана Джея Лернера (1918—1986) «Лолита, любовь моя», премьера которого состоялась на Бродвее в апреле 1971 г. Спектакль с треском провалился. О том, как отнесся Набоков к провальному мюзиклу, можно узнать из интервью Алану Леви «Постигая Набокова: Багряный осенний лист — это просто багряный осенний лист, а не лишенная девственности нимфетка»: «...Разговор зашел о сценической версии „Лолиты", мюзикле Алана Джея Лернера и Джона Бэрри „Лолита, любовь моя", который имел серьезные трудности с актерским составом, прежде чем провалиться нынешней весной. Не видевший этого неприглядного зрелища („Но там были мои соглядатаи, которых я заставил посмотреть спектакль"), Набоков заявил: „Обе девицы были ужасны — и та, которую сняли со спектакля, и та, кем ее заменили; ничтожные грудастые девицы, совершенно не то, что требовалось".

Имеет ли он возможность хотя бы минимального творческого контроля над подобного рода вещами? „Решительно никакой. Я рассуждаю следующим образом: если они что-то захотят сделать, то непременно сделают. Так что мне лучше быть где-нибудь в сторонке, когда они будут этим заниматься — не только чтобы сохранить возможность критиковать содеянное, но еще и объяснить, что я не имею к нему никакого отношения“» (Understanding Vladimir Nabokov — «A Red Autumn Leaf Is a Red Autumn Leaf, Not a Deflowered Nymphet» // New York Times Magazine. 1971. October 31, p.38).

с.300 *У.К. Филдс* (наст. имя и фамилия Уильям Клод Дьюкен, 1870—1946) — американский комический актер, популярный в двадцатые-сороковые годы; среди лучших работ актера — образы Шалтая-Болтая в фильме «Алиса в стране чудес» (1934) и Микобера в экранизации «Дэвида Копперфильда» (1934).

с.301 *художники, упомянутые в «Аде»* — Босх, Тициан, Бронзино, Пармиджанино, Сурбаран, Доссо Досси, Тулуз-Лотрек, Врубель.

с.302 *Балтус* (наст. имя и фамилия Балтазар Клоссовски де Рола, 1908—2001) — художник-«космополит» (поляк по крови, он родился в Париже, юность провел в Англии и Швейцарии, в 1940-х гг. перебрался в Америку). Излюбленной темой Балтуса были девочки-подростки, застывшие в соблазнительных полулежачих, полусидячих позах, исполненных поэтического эротизма. Многие живописные работы Балтуса — «La Rue» (Улица,1929), «Портрет Андре Дерена» (1938), «Les Beaux Jours» (Золотые дни, 1944—1949), «Katia lisant» (Читающая Катя, 1968—1976) — могут быть с успехом использованы в качестве иллюстраций к таким набоковским романам, как «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Лолита» и «Ада».

с.303 *Босх* — изображение бабочки имеется, в частности, на третьей панели знаменитого триптиха «Сад земных наслаждений».

Ян Брейгель, прозванный «Цветочным», «Бархатным» (1568—1625) — нидерландский живописец, сын Питера Брейгеля-старшего («Мужицкого»).

Порпора Паоло (1617—1673) — итальянский художник-«караваджист» (родом из Неаполя).

Сегерс Даниел (1590—1661) — фламандский художник, ученик Яна Брейгеля. Изображение бабочек можно видеть на многих его картинах, например «Гирлянда цветов и Святой Игнатий» (Ватиканская пинакотека), «Гирлянда цветов и Мадонна с младенцем» (Ватиканская пинакотека).

с.303 *Франческо Джентиле* ди Фабриано (ок. 1370—1427) — итальянский живописец умбрийской школы. Среди художников кватроченто Джентиле «первым проникся детской „подробной" любовью к природе, к цветам, птицам и травам. Для него привлекательной была прежде всего нарядность всех этих пестрых и приятных вещей. Они тешили его наивное и недалекое воображение так же, как придуманные им принцы, выставляющие напоказ свои расшитые золотом камзолы» (Муратов П. Образы Италии. М., 1999. С.111—112).

с.304 *Алая Обожаемая (Red Admirable)*— выдуманный Набоковым вид бабочки, неоднократно упоминаемый в «Бледном огне», например, в комментарии к строке 270: «... Шейд говаривал, что ее старое английское название было The Red Admirable, позднее выродившееся в The Red Admiral. Это одна из немногих бабочек, случайно мне известных ⟨...⟩. Я видел The Red Admirable лакомящуюся на сочащихся сливах, и однажды — на мертвом кролике. Это — исключительно игривое насекомое» (Набоков В. Бледный огонь. Ann Arbor: Ardis, 1986. С.163).

с.305 *Челищев* Павел Федорович (1898—1957) — русский художник-«неоромантик», большую часть жизни проживший в эмиграции (покинул Россию в 1920 г.).

с.306 *Баланчин* Джордж (наст. имя и фамилия Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904—1983) — американский балетмейстер российско-грузинского происхождения (родился в Санкт-Петербурге). В 1924 г., после трехлетней работы в Академическом театре оперы и балета в Петрограде, эмигрировал из Советской России. В США организовал «Школу американского балета» (1933).

с.307 *Супервьель* Жюль (1884—1960) — французский поэт, с которым В. Набоков познакомился осенью 1932 года во время своего первого парижского турне.

Полан Жан (1884—1968) — французский писатель, литературовед; с 1925 — главный редактор журнала «Нувель ревю франсез». В конце тридцатых годов Набоков (к тому времени перебравшийся из Германии во Францию) несколько раз встречался с Поланом «на скучнейших сборищах „Nouvelle Revue Française"» (Другие берега, гл.13, 3).

с.308 *...гораздо более разумное замечание* — в предисловии к роману Натали Саррот «Портрет неизвестного» (1947) Сартр отнес сочинения Набокова к «антироману», категории «жизнеспособных, но сугубо негативных произведений, построенных на саморефлексии» (Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1997. С.346).

Симон Клод (р.1913) — французский писатель, придерживавшийся принципов так называемого «нового романа». Многим его произведениям свойственны хаотичная, разорванная композиция, трудноуловимые ассо-

циации, неожиданные переходы монологов в диалоги (и обратно), отсутствие пунктуации и проч., и проч.

с.309 *Бютор* Мишель (р.1926) — французский писатель-«новый романист», отдавший обильную дань самодовлеющему экспериментаторству.

с.311 *Кено* Раймон (наст. имя и фамилия Мишель Прель, 1903—1976) — французский писатель и поэт. В 1920-х гг. участвовал в движении сюрреалистов. С 1951 г. — член Гонкуровской академии. Набоков неоднократно одаривал комплиментами его роман «Зази в метро» (см., например: Lanne S. Portrait de Nabokov // L'Express. 1975. 30 juin—6 juillet, p.64).

Элленс Франц (наст. имя и фамилия Фредерик Ван Эрманжан, 1881—1972) — бельгийский писатель (писал на французском языке). Набоков познакомился с ним зимой 1938 г., во время своего литературного турне, организованного при содействии З.Шаховской. С этого времени Набоков неоднократно отзывался (причем весьма благожелательно) о творчестве писателя в письмах жене и своим знакомым. В 1971 он написал небольшое эссе для юбилейного сборника, посвященного девяностолетию Элленса: Hommage à Franz Hellens // Franz Hellens. Recueil d'études, de souvenirs et témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90-e anniversaire. Bruxelles. 1971, p. 225).

АПРЕЛЬ 1971

Интервью Олдену Уитмену

Впервые — New York Times. 1971. April 23, p.16, под заголовком «Vladimir Nabokov, 72 Today, Writing a New Novel» («Владимир Набоков, которому сегодня исполнилось 72 года, пишет новый роман»). Включив интервью в «Твердые суждения» (SO, pp.177—180), писатель восстановил пропуски в «вопросно-ответной» части и убрал обрамляющий текст Уитмена, разъяснявшего читателям «Нью-Йорк Таймс» кто такой Набоков.

с.313 *... «лет наших семьдесят»...* — Пс. 89:10.

с.316 *...за исключением нескольких беспомощных писак* — на самом деле отрицательных рецензий на «Аду» было не так уж и мало. Подробнее об особенностях восприятия «Ады» в англоязычной прессе см.: Классик без ретуши. С.444—486.

Тойнби Филип (1916—1981) — английский журналист, критик; с 1950 — литературный обозреватель газеты «Обсёрвер». Начиная с 1959 г., когда он посвятил «Лолите» сразу две рецензии (Two Kinds of Extremism // Observer. 1959. February 8, p.20; In Love With Language // Observer. 1959. November 8, p.22), Тойнби неоднократно рецензи-

ровал набоковские произведения. И если «Лолиту», пусть и с некоторыми оговорками, критик оценил достаточно высоко (см.: Классик без ретуши. С.265, 303—305), то о других набоковских книгах отзывался куда менее доброжелательно. Отдавая должное стилистическому мастерству писателя, признавая, что «презрительная отчужденность Набокова, увы, обладает удивительной, одному ему свойственной эстетической мощью» (Toynbee Ph. This Bright Brute Is the Gayest // New York Times Book Review. 1968. May 12, p.4), Тойнби, чем дальше, тем более резко обвинял писателя в самодовольном формализме и бездушии. «Бледный огонь» он расценил как образчик «лукаво-эксцентричного, легкомысленно-пустого эксгибиционизма», как «книгу, которую Набокову не следовало писать», так как она «преисполнена неприязнью — не ненавистью, а именно ворчливой, всепроникающей неприязнью», и «ущербна во всем том, что символизируется и выражается словом „сердце“» (Nabokov's conundrum // Observer. 1962. November 11, p.24). К «Аде» критик отнесся еще более сурово: «Безумная и легковесно-пустая смесь из «Алисы» и «Александрийского квартета», Борхеса и Анри Мишо, Фёрбенка и научной фантастики. Ванна, до краев наполненная кремом и суфле. Последствия расстройства желудка у человека, испытывающего тошноту. В конце концов, когда рвота делает свое дело, остается абсолютная пустота. ⟨...⟩ «Ада» отвратительна, потому что являет собой образчик непрекращающегося эксгибиционизма» (Too much of a good thing // Observer. October 5, p.34).

ИЮНЬ 1971

Интервью Израэлю Шинкеру

Впервые — New York Times Book Review. 1972. January 9, p.2, под заглавием «Old Magician At Home» (Старый волшебник у себя дома). Включив интервью в «Твердые суждения» (SO, pp.181—182), Набоков избавился от обрамляющего повествования интервьюера, который, среди традиционных описаний роскошных апартаментов «Палас-отеля», выболтал то, что, по всей вероятности, не предназначалось для печати, в частности: негативные отзывы о современных писателях — Солженицыне, Беллоу, — а также заявление о том, что Набоков «не верит репортажам Мэри Маккарти из Вьетнама» и отказывается «осуждать американскую политику во Вьетнаме».

СЕНТЯБРЬ 1971

Интервью Полю Суфрэну

Впервые — SO, pp.183—184, с небольшой вступительной заметкой Набокова: «8 сентября 1971 года Поль Суфрэн приехал ко мне, чтобы сделать радиопередачу для «Шведского радио — Европейская и Заокеанская про-

грамма». Не знаю, когда передавали — и передавали ли — эту довольно странную беседу. Приведу несколько выдержек из нее».

с.321 *...в истинном художественном произведении подлинный конфликт возникает не между героями, а между автором и миром* — не вполне точная передача мысли, высказанной в 13 главе набоковской автобиографии: «...Соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем)».

с.323 *Джордж Стайнер объединил вас с Сэмюэлем Беккетом и Хорхе Луисом Борхесом* — американский критик и литературовед Джордж Стайнер (р.1929) посвятил набоковском творчеству несколько статей (на русский переведена его отрицательная рецензия на «Бледный огонь» «Плач по утраченному языку». См.: Классик без ретуши. С.364—366). С Борхесом и Беккетом он сравнивал Набокова в статье «Extraterritorial» («Космополит»), вошедшей в юбилейный набоковский сборник (Triquarterly. 1970. №17, pp.119—127).

ОКТЯБРЬ 1971

Телеинтервью Курту Хоффману

Интервью для баварской телекомпании «Bayerischer Rundfunk» снималось в Монтрё в октябре 1971 и было показано по телевидению в мае следующего года. «Избранные места» из беседы с Куртом Хоффманом вошли в «Твердые суждения» (SO, pp.185—193).

с.327 *«О сужении яремной дыры у душевнобольных»* — «Сужение яремной дыры у людей умалишенных и самоубийц» — таково точное название статьи Николая Илларионовича Козлова (1814—1889), доктора медицинских наук, талантливого ученого и администратора, благодаря которому в России были открыты женские врачебные курсы. *Nova Zembla* — старое европейское название Новой Земли. Река Набокова появилась на карте Новой Земли благодаря русскому географу Федору Петровичу Литке (1797—1882): во время первой картографической экспедиции на остров летом 1821 г. он назвал одну из рек в честь своего друга, Николая Александровича Набокова (в экспедиции не участвовавшего).

с.328 *Скала* Кангранде I, делла (1291—1329) — правитель Вероны; удачливый воин и искусный политик, расширивший пределы веронского герцогства и ставший признанным вождем гибеллинов; в его правле-

ние дом делла Скала достиг вершины могущества. При дворе Кангранде I гостили многие политические изгнанники, в том числе и Данте Алигьери, посвятивший ему заключительную часть «Божественной комедии».

с.330 *...написал по-английски один роман* — «Истинная жизнь Себастьяна Найта», начатый в декабре 1938 и завершенный в конце января 1939 г.

ФЕВРАЛЬ 1972

Интервью Симоне Морини

Впервые — Vogue. 1972. Vol.159. №158 (April 15), pp.74—79, «Vladimir Nabokov Talks about His Travels» («Владимир Набоков рассказывает о своих путешествиях»). Интервью было взято в Монтрё 3 февраля 1972 г., впоследствии оно вошло в «Твердые суждения» (SO, pp.197—204).

с.335 *...искажения в интервью* — речь идет об интервью Алану Леви «Постигая Владимира Набокова: Багряный осенний лист — это просто багряный осенний лист, а не лишенная девственности нимфетка», представляющем собой образчик пресловутого «interview-essay» (интервью-эссе): странный гибрид, где островки набоковских высказываний и ответов тонут в разливанном море журналистского трепа. Среди фрагментов, вызвавших особое недовольство Набокова, выделим пассаж о литературоведе Альфреде Аппеле, авторе (среди прочих работ) обстоятельного комментария к «Лолите». Согласно Леви, когда речь зашла о комментированном издании скандально знаменитого романа, вышедшего под редакцией Аппеля (The Annotated Lolita. N.Y.: McGraw-Hill, 1970), Набоков аттестовал своего комментатора следующим образом: «...мой педант. Педант — прямо из «Бледного огня». У каждого писателя должен быть такой вот педант. Он был моим студентом в Корнелле. Позже он женился на девушке, которая училась у меня в другое время, и теперь-то ясно, что я был их первой разделенной страстью» (New York Times Magazine. 1971. October 31, p.28).

с.336 *...двусмысленные шуточки* — отпускались бойким интервьюером по поводу А.И. Солженицына (Ibid., p.38).

Бедекер — серия путеводителей, названных в честь Карла Бедекера (1801—1859), немецкого издателя первого подробного путеводителя для путешественников.

с.340 *...схожую ситуацию в чеховском рассказе* — «Анна на шее» (1895).

ОКТЯБРЬ 1972

Интервью «покладистому анониму»

Впервые — SO, pp.205—207. Вероятнее всего, этот стилизованный под интервью антипастернаковский памфлет целиком и полностью сочинен самим Набоковым.

с.345 *...несколько причин, мешающих... свободно высказывать свое мнение в прессе* — отметим, что в 1959 г. Набоков, вопреки своим уверениям, все же не мог удержаться от публичных выпадов против «Доктора Живаго» и его автора, «в сравнении с которым мистер Стейнбек — гений», как было заявлено в интервью Алану Нордстрому (Ivy Magazine.1959. February, p.28). См. также примечание к с.92.

НОЯБРЬ 1972
ВЛАДИМИР НАБОКОВ,
САМЫЙ АМЕРИКАНСКИЙ
ИЗ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
Интервью Клоду Жанно
Впервые — Le Figaro Litteraire.1973. Janvier 13 (№1391), pp. 1 (13), IV (16), под заглавием «Vladimir Nabokov, le plus américain des écrivains russes».

с.350 *Венгерская романистка* — речь идет о венгерской писательнице Йолане Фёльдеш, снискавшей кратковременную популярность написанным по-французски романом «La Rue du Chat qui pêche» («Улица кота-рыболова»); 11 февраля 1937 г. в парижском «Salle Chopin» должен был состояться ее творческий вечер

с.351 *Фишер* Роберт Джеймс (р.1943) — американский шахматист; в возрасте 14 лет стал чемпионом США по шахматам среди взрослых. В 1971 г. выиграл матч претендентов и в 1972 г. завоевал титул чемпиона мира, одолев советского гроссмейстера Б.В.Спасского. В 1975 г. утратил чемпионский титул после отказа играть с Анатолием Карповым. После этого долгие годы жил затворником.

с.352 *...французам явно не повезло с «Адой»* — французам как раз таки повезло с «Адой»: на протяжении полутора лет Набоков практически ежедневно переписывал французский перевод «Ады». Уже в 1969 г. Набоков, продав права на французское издание своей «семейной хроники» издательству «Фаярд», выдвинул условие: абсолютный контроль над работой переводчика. В сентябре 1971 г. Набоков засел за правку первой порции французской «Ады». 21 мая 1974 г. представители «Фаярда» привезли в набоковскую резиденцию полный перевод «Ады», выполненный Жилем Шаиным. Привередливый Набоков нашел перевод сырым и хаотичным. Поскольку Шаин был совершенно истощен и не мог быть употреблен к делу, Набоков сам взялся за ревизию офранцуженной «Ады», ежедневно уделяя по крайней мере «полчаса на одну страницу» (Boyd 1991, p.646). Позже в помощь Набокову был дан редактор, однако все равно основную часть работы

выполнял сам автор. Подвижнический редакторский труд был завершен Набоковым в конце февраля 1975 г. С марта по апрель неутомимый труженик самолично вычитывал корректуру романа, который вышел из печати в мае 1975 г. Во Франции выход набоковского романа стал главным литературным событием года. Книга «Ada, ou l'ardeur» получила хорошую прессу и заняла второе место во французских списках бестселлеров за 1975 г.

с.355 *Гомбрович* Витольд (1904—1969) — польский писатель, с 1939 г. жил в эмиграции.

⟨1973?⟩

Интервью анониму

Впервые — SO, pp.194—196, с присовокуплением краткой преамбулы: «Нью-йоркская газета, для которой предназначалось это совершенное по переписке в 1972 году интервью, отказалась его печатать. В приводимой здесь версии вопросы моего интервьюера сокращены или стилизованы».

По всей видимости, данное интервью было целиком сочинено самим Набоковым, недовольным тем, как восприняли и истолковали критики его роман «Просвечивающие предметы». По сути, мы имеем дело с авторской стилизацией: послесловием к роману, загримированным под интервью.

с.357 *Критики испытывают затруднения* — откровеннее всех признался в своем непонимании набоковского романа Джон Апдайк, откликнувшийся на него несколько растерянной по тону рецензией «Просвечивание Хью Персона»: «Для автора загадочной прозы я идеальная фигура, готовая попасться на самую очевидную приманку. На уроках в школе я не мог распознать минимальную, но полезную разницу между выражениями «dt» и «Dt». И я не понимаю новый роман Владимира Набокова, его "Просвечивающие предметы"» (Классик без ретуши. С.492).

с.358 *Некоторые критики увидели в г-не R. пародию на г-на H.* — о том, что романист R является пародийным двойником самого Набокова, писали практически все англоязычные рецензенты. Пожалуй, лишь американский критик Саймон Карлинский выступил против прямолинейного отождествления персонажа с автором: «Некоторые критики уже попались на ⟨...⟩ крючок и поспешили отождествить R с автопортретом Набокова. Они так же попали в молоко, как и те, кто после выхода «Ады» поспешил отождествить Вана и Аду с Набоковым и его женой ⟨...⟩. Не только наиболее существенные черты R совершенно несвойственны Набокову, но даже то, что он постоянно коверкает разговорные выражения и поговорки, явно от-

носит нас к аналогичным чертам отчима Зины Мерц из «Дара» — чтобы этого персонажа назвать автопортретом Набокова, нужно очень сильно напрячь воображение» (Классик без ретуши. С.498—499).

с.359 *Почти завершены две книжки рассказов и сборник эссе...* — речь идет о сборниках рассказов «Russian Beauty and Other Stories» («Русская красавица и другие рассказы»), «Tyrants Destroyed and Other Stories» («Истребление тиранов и другие рассказы»), вышедших, соответственно, в 1973 и 1975 гг., а также о сборнике нехудожественной прозы «Strong Opinions» («Твердые суждения»), появившемся в продаже осенью 1973 г.

новый чудесный роман — «Look at the Harlequins!» («Смотри на арлекинов!»), начатый, согласно набоковскому биографу Брайану Бойду, 6 февраля 1973 г. Это обстоятельство лишний раз подтверждает тот факт, что «интервью 1972 года» было сочинено самим Набоковым не ранее февраля 1973 г.

МАРТ 1973

Интервью Мати Лаансу

Интервью для Канадской радиовещательной корпорации (CBC) было записано 20 марта 1973 г. Встреча с корреспондентом Си-би-си проходила в соответствии с традиционной схемой: писатель воспроизвел свои письменные ответы на предварительно полученные вопросы, не добавив ни одной лишней фразы. Интервью дважды транслировалось по канадскому радио, но текст его был напечатан лишь десять лет спустя в специальном набоковедческом издании: The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. (Spring). №10, pp. 39—48.

с.361 *Нобелевская премия* — Владимир Набоков несколько раз номинировался на получение Нобелевской премии (в 1970 г., например, его кандидатуру выдвинул А.И. Солженицын), но каждый раз шведские академики находили более достойных (с их точки зрения) авторов.

Деледда Грация (1871—1936) — итальянская писательница (ныне основательно забытая), лауреат Нобелевской премии 1926 г.

1973

Интервью Роберто Кантини

Впервые — Epoca. 1973. Oct. 7, pp.104—112,
под заголовком «Nabokov tra i Cigni de Montreux»
(«Набоков среди лебедей Монтрё»).

В настоящем издании воспроизводится только «вопросно-ответная» часть интервью, то есть заранее присланные писателю вопросы и ответы на них, данные в письменной форме. Опущен (так же, как это делалось в «Твердых суждениях») рассказ журналиста о пребывании в Монтрё, встрече с супругами Набоковыми (с воспроизведением отдельных реплик писателя и его жены).

с.371 *новый роман* — речь идет о романе «Look at the Harlequins!» («Смотри на арлекинов!»), который был начат в феврале 1973 и закончен в апреле 1974 г.

с.372 *...что вы думаете о Солженицыне* — Набоков упорно воздерживался от публичных комментариев и оценок творчества А.И. Солженицына. Высоко ценя гражданское мужество писателя и антикоммунистическую направленность его деятельности, Набоков, тем не менее, был не слишком высокого мнения о художественных достоинствах произведений Солженицына (см.: Boyd 1991, p.648).

АВГУСТ 1974

Интервью Джорджу Фейферу

Впервые — Saturday Review. 1976. Vol.4. №5 (November 27), pp.20—24, 26, под заглавием «Vladimir Nabokov».

Приведенные в настоящем издании вопросы и ответы были вкраплены в пространный очерк Джорджа Фейфера, подробно описавшего свое пребывание в Монтрё и противоречивые впечатления от двухчасовой беседы с писателем.

с.379 *Дуарти* Хью Лоуренс (1875—1919) и Реджинальд Фрэнк (1872 — 1910) — английские теннисисты; выступая в парных состязаниях на Уимблдонском турнире, восемь раз завоевывали чемпионский титул.

с.381 Эптон Льюис — коктейль из двух американских писателей, антипатичных Набокову: Эптон [Синклер] (1878—1968) + [Синклер] Льюис (1885—1951).

СЕНТЯБРЬ 1974

СЕАНС СВЯЗИ С ВЛАДИМИРОМ НАБОКОВЫМ

Интервью Джералду Кларку

Впервые — Esquire. 1975. Vol.84. №1 (July), pp.68—69, под заголовком «Checking In with Vladimir Nabokov» («Сеанс связи с Владимром Набоковым»). Интервью было взято в сентябре 1974 г. в Монтрё, куда Джералд Кларк приехал, предварительно договорившись с В.Е. Набоковой и ознакомившись с набоковскими требованиями к интервьюерам. В «Эск-

вайре» интервью было трансплантировано в одноименный очерк Кларка.

В настоящем издании обрамляющий текст Кларка (раза в два превышающий текст самого интервью) опущен; воспроизводится только «вопросно-ответная» часть журнальной публикации.

с.385 *...интервью для немецкого телевидения* — было снято Дитером Циммером, одним из ведущих немецких набоковедов, 29 сентября 1974 г.

...проверка английского перевода еще одного сборника старых моих рассказов — речь идет о сборнике рассказов «Подробности заката», оказавшемся последней книгой Набокова, вышедшей при его жизни (Details of the Sunset and Other Stories. N.Y.: McGraw-Hill, 1976).

...для нового романа — «Оригинал Лауры», который остался незавершенным.

с.386 *Бальзак (или это был Гюго)... надевал монашескую рясу, прежде чем написать первую фразу* — согласно биографу Бальзака, «писатель, опоясавшись золотым шнуром с кистями на конце», работал «в свободном одеянии, напоминавшем монашескую сутану» (Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака. М., 1988. С.192).

с.387 *...кто-то с оттенком восхищения назвал вас «блистательным чудовищем»* — одним из первых «чудовищем» окрестил Набокова И.А. Бунин: «Чудовище, но какой писатель!» (Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С.92).

МАЙ 1975

Телеинтервью Бернару Пиво

Интервью для телепрограммы Бернара Пиво «Апострофы» было приурочено к выходу французского перевода «семейной хроники» «Ада, или Эротиада»; оно было записано 30 мая 1975 г. и, в соответствии с традициями передачи, предполагавшей живое общение с интервьюером и студийной аудиторией, передавалось в прямом эфире. Верный своей излюбленной тактике, Набоков самолично разработал сценарий интервью: отказался от привычной для «Апострофов» формы «круглого стола» и «вопросов из зала». Вопросы, загодя предъявленные привередливому мэтру, задавал лишь один Бернар Пиво. Остальные участники передачи были лишены права голоса — им оставалось приветствовать аплодисментами наиболее удачные высказывания почетного гостя и почтительно лицезреть, как великий «В. Н.» удачно имитирует непринужденную беседу с ведущим: опустив глаза, зачитывает ответы с карточек, спрятан-

ных за внушительной баррикадой из набоковских книг. Во время интервью находчивый Пиво удачно подыгрывал своему подопечному, создавая у зрителей иллюзию спонтанности и импровизации. В отличие от вооруженного шпаргалками Набокова, он, разумеется, задавал вопросы, не пользуясь никакими бумажками, и иногда, увлекаясь, бросал незапрограммированные реплики, оживляя беседу и вынуждая Набокова прерывать отрепетированную «читку» и волей-неволей импровизировать. Для того чтобы разморозить, разговорить чопорного гостя, Пиво несколько раз предлагал ему «чайку», отведав которого тот становился более раскованным: в чайнике у Пиво было виски. (Этот примечательный факт подтверждает и дотошный набоковский биограф. См.: Boyd 1991, p.652.)

с.394 *Длинная череда английских бонн...* — Набоков приводит цитату из четвертой главы своей автобиографии, во Франции вышедшей под заглавием «Autres Rivages».

с.395 *Я проживал в Берлине и Париже между 22-м и 39-м* — «большой педант» ошибся в датах. В Париже он жил до середины мая 1940 г.

с.397 *И никто не видел, чем я там занимаюсь (смех)* — смех публики был вызван тем, что Набоков описывал свою методу чтения лекций в этой же самой манере — читая по бумажке, то есть писатель сознательно демонстрировал «обнажение приема».

с.410 *Рубинштейн* Акиба Кивелевич (1882—1961) — шахматный гроссмейстер, отчасти послуживший прообразом Лужина. Подробнее об этом см.: Лайнер И. Узор Каиссы в романе «Защита Лужина» // Набоковский вестник. №5. 2000. С.114—121.

ФЕВРАЛЬ 1977

ПРОБЛЕСК ЦВЕТА — НАБОКОВ В МОНТРЁ

Интервью Роберту Робинсону

Впервые — Listener. 1977. №4952 (March 24), pp.367, 369, под заголовком «A blush of color — Nabokov in Montreux». Перепечатано в набоковедческом сборнике: Vladimir Nabokov: A Tribute / Ed. by Peter Quennel. L., 1979.

Телеинтервью, снятое 14 февраля 1977 г. для книжной программы «Би-би-си 2», оказалось последним интервью Владимира Набокова.

с.420 *Джойс-тенор* — по оценкам современников, Джеймс Джойс обладал незаурядным вокальным дарованием. Сын «лучшего тенора Ирландии», он одно время обучался пению и даже выступал на концертах.

с.421 *Моравиа* Альберто (наст. фамилия Пинкерле, 1907—1990) — итальянский писатель.

Дягилев и ученик

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.

Профессор Вудбридж постулирует реальность мира в «Эссе о природе»

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

Г-н Мэйсфилд и Клио

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

с.432 *Мэйсфилд* Джон (1878—1967) — английский писатель, поэт; в 1930 г. был удостоен звания поэта-лауреата.

с.433 *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).

с.434 *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».

Шекспир г-на Уильямса

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

с.435 *Волюмния* — героиня пьеса Уильяма Шекспира «Кориолан», мать главного героя.
Арден Мэри — мать Уильяма Шекспира.
Хетеуэй Энн (1556—1623) — жена Шекспира.

Эссе Беллока — пресновато, но приятно

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

с.436 *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 лишний 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).

с.440 *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).

Трагедия трагедии

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.

с.446 *Пискатор* Эрвин (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.

с.447 *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.

с.455 *...ожидаемый комиссар... оказывается просто девочкой, почти ребенком* — прозрачный намек на «Оптимистическую трагедию» советского драматурга Всеволода Вишневского.

Искусство литературы и здравый смысл

Впервые — Bulletin of the New England Modern Languages Assosiation. 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 Bruccoli Clark, 1980).

с.467 *...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».

с.471 *... «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).

с.475 *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.

с.476 *...диссоциация* — распад частицы (молекулы, иона и т.д.) на несколько более простых единиц.

Постные щи и паюсная икра

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» (Диаспора. С.481).

с.481 *Курнос* Джон (наст. фамилия Коршун, 1881—1966) — поэт, критик, переводчик; переводил на английский произведения Чехова, Бунина, Сологуба, Ремизова и др.

с.485 *...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 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.352).

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.

с.485 *... 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 первод был выпущен в 1960 г. (The Song of Igor's Campaign. N.Y.: Vintage, 1960).

Первая проба Сартра

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

Получив от редакции «Нью-Йорк Таймс бук ревью» заказ на рецензию, Набоков обратился к Роману Гринбергу (в письме от 24 февраля 1949 г.) с «большой 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 Таймс 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* (Ллойд Александер истолковал бы название улицы на свой манер: улица Луция Аннея Сенеки). Я попотчевал гостей копи-

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

ей 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»*.

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).

с.491 *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.

От третьего лица

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

* *Перевод В. Минушина.*

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.

с.493 *мисс Барбара Браун* — вымышленная писательница, упоминаемая в набоковском киносценарии «Лолиты» (в одной из сцен Шарлотта восторгается романом Барбары Браун «When Lilacs Last»).

с.501 *...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).

с.502 *Василий Шишков* — решив разыграть Г.Адамовича, упрямо не признававшего за В.Сириным 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. Каюсь, 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, во-

шедший 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).

с.504 *...выступление венгерской писательницы* — см. комментарий к с.350.

...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 «acte gratuit»). Эту ошибку (или опечатку?) Набоков неустанно высмеивал в письмах знакомым (SL, p.217), а позже и в романе «Ада» (ч.1, гл.39).

с.507 *...антецедент* — существительное, к которому относится последующее местоимение.

с.508 *Росс* Гарольд (1892—1951) — американский журналист, основатель журнала «Нью-Йоркер», на страницах которого были напечатаны многие набоковские произведения.

с.510 *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.

с.511 *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 «Фолкнерманн» и драматург «Илманн» ([О'Н]ил + Манн), автор пьесы «Любовь под липами».

Предисловие к роману «Защита Лужина»

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 Монтрё. В середине шестидесятых представители радиостанции «Свобода» обратились к писателю с предложением переиз-

дать 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 былые 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.

с.514 *...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.

...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».

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

Бренча на клавикордах

Впервые — New York Review of Books. 1964. April 30, pp.14—16, под заглавием «Pounding the Clavicord». 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»*.

с.519 *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 неписаные традиции англоязычного литературного мира и (вольно или невольно) 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).

Ответ моим критикам

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»).

с.534 *Бёрджесс* Энтони (1917—1993) — английский писатель, музыкальный и литературный критик, неоднократно — и почти всегда благожелатель-

* *Перевод В. Минушина.*

но — 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: Echec au réel, par Pierre Dommerges // Le Monde. 1967. Novembre 22 (Des Livres: Suppl. № 7110), p.IV.

с.536 *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* за то, что не поддержал Daniels'овой кандидатуры на Гуггенхейма и раскритиковал его переводы из Крылова (подправленные отсебятиной)» (Диаспора. С.542).

с.538 *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 ре-

* *Здесь — имеет зуб (фр.).*

цензии 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).

с.538 *гордость и предубеждение* — громя оппонентов, Набоков мимоходом обыгрывает название одного из романов Джейн Остен.

с.539 *...избавил меня от сентиментальной влюбленности в Фицджеральда* — 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 bum, 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 персид-

скую 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» (Руль. 1928. 30 мая).

с.540 *...безответственная статья* — в статье «Странная история с Пушкиным и Набоковым» давний друг Набокова выступил с въедливой 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 приветствовали 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 въедливой» — 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 былого покровителя и союзника, превратившегося в «завистливую задницу» (Boyd 1991, p.496)

с.565 *...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).

«Лолита» и г-н Жиродиа

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».

По поводу адаптации

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 дойти до вдовы поэта в Советской России».

Юбилейные заметки

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.

с.588 *«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).

...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 Arkadievitch Karenina», 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, напомнит еще одно произведение Толстого «Детство и отрочество» («Childhood and Fatherland», Pontius Press, 1858)» (Ада. С.21).

Издеваясь 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 преображать. 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».

с.589 *Карлинский* Саймон (Семен Аркадьевич; р.1924) — американский критик и литературовед русского происхождения, профессор Калифорнийского университета в Беркли, автор ряда рецензий и исследований, посвященных набоковскому творчеству.

...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»).

с.590 *...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. Рождественской (1912). Некоторые сиринские приемы русификации пародийных кэрролловских стихотворений, действительно, имеют много общего с переводами предшественников — той же Поликсены Соловьевой, которую упомянул в своей статье Саймон Карлинский.

с.590 *Олтер* Роберт (р.1935) — американский критик и литературовед, профессор Принстонского университета; его перу принадлежит несколько рецензий и эссе, посвященных набоковскому творчеству.

Хайман Эдгар Стенли (1919—1970) — американский критик и литературовед.

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.

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.

с.591 *...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, превозносимый 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).

...критик-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).

с.593 *...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).

с.595 ... *«гасит свой ненужный огонек»* — Гамлет. I. 5 (пер. М. Лозинского).

с.596 *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».

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

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

с.597 *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 Бишопа связывала тесная дружба. В юбилейном сборнике Бишоп поместил мемуарный очерк «Набоков в Корнеллском университете» (его перевод см.: Звезда. 1999. №4. С.152—155).

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.

с.598 *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 Minnessota Press, 1971).

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 малопрестижном 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 поэзами, 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» (Диаспора. С.482).

с.598 *Проффер* Эллендея — американский славист, жена Карла Проффера (см. ниже).

«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, лишенного корней, отвернувшегося от великих традиций родной литературы. Всю жизнь быть, в сущности, перекати-полем, прислуживать, давать антисоветские интервью белогвардейским газетам, приспосабливаться 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).

с.599 *Элкин* Стэнли (1930—1995) — американский писатель.

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).

с.600 *Стайнберг* Сол (наст. имя и фам. Соломон Якобсон; 1914—1999) — американский карикатурист и иллюстратор румынского происхождения; мировую известность приобрел как художник журнала «Нью-Йоркер».

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).

с.602 *...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 ма-

стерской, 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).

с.602 *Диллард* Ричард Генри (р.1937) — американский поэт, прозаик и критик.

с.604 *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.

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».

...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.

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

Браун Кларенс — см. комментарий к с.213.

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!...

с.604 *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.
Вагонер Дэвид (р.1926) — американский поэт и прозаик.
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»).

с.607 *Шоу* Ирвин (1913—1984) — американский писатель.
Ногеборн Джей (р.1938) — американский писатель; порадовал юбиляра стихотворением «In the chinese boxes».

с.608 *Кейзин* Альфред (1915—1998) — американский критик, неоднократно обращавшийся к творчеству Набокова; перевод его поздравительной заметки см.: Классик без ретуши. С.582—583.

Символы Роу

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.

с.610 *«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.

с.611 *Фанни Прайс* — героиня романа «Мэнсфилд-парк» английской писательницы Джейн Остен (1775—1817). Этот роман подробно разбирался Набоковым в курсе лекций «Шедевры мировой литературы».

Вдохновение

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

с.617 *Море грохочет, отступает...* — в существенно переделанном виде этот пассаж вошел в третью главу второй части «Ады».

с.618 *«Я поражен был разницей...»* — Набоков цитирует начало четвертой песни шейдовой поэмы.

с.619 *Триллинг* Лайонел (1905—1975)— американский культуролог, прозаик и критик, среди прочих работ — автор статьи о «Лолите» (см.: Классик без ретуши. С.280—291).
Тёрбер Джеймс (1894—1961) — американский писатель-юморист и карикатурист.

с.620 *Чивер* Джон (1912—1982) — американский прозаик.

с.621 *Шварц* Делмор (1913—1966) — американский писатель и критик; благодаря его рекомендации Джеймс Лафлин решился издать роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (Boyd 1991, p.33).

Николай Мельников

Адамович Георгий Викторович: 502, 628, 677, 678, 679
Адамс Роберт Мартин: 600, 689
Айхенвальд Юлий Исаевич: 688
Алданов Марк (Ландау Марк Александрович): 53, 55, 251, 350, 629, 674
Александр II: 233, 305
Алл Николай (Дворжицкий Николай Николаевич): 55, 629
Андерсен Адольф: 514, 679
Андерсен Ханс Кристиан: 200
Апдайк Джон: 172, 249, 284, 602, 620, 655, 666, 689, 690
Аппель Альфред: 177, 193, 209, 250, 251, 293, 299, 306, 308, 310, 332, 587—589, 592, 645, 656, 658, 664, 684, 685, 691
Арден Мэри: 672
Ариосто Лудовико: 43
Арндт Уолтер: 519, 520, 522—526, 528, 529, 538, 544, 557, 680
Аронсон Борис: 300

Байрон Джордж Ноэл Гордон: 62, 84, 107, 118, 290, 553, 554
Баланчин Джордж: 306, 660
Балтус Клоссовски де Рола Балтазар: 302, 659
Бальзак Оноре де: 203, 240, 386, 564, 669
Бальмонт Константин Дмитриевич: 674
Барбюс Анри: 490
Барт Джон: 192, 604, 621, 646, 690
Батлер Диана: 648
Батюшков Константин Николаевич: 678
Бахрах Александр Васильевич: 679
Бедекер Карл: 664
Бейли Джон: 539
Беккет Сэмюэл: 273, 307, 323, 663
Белинский Виссарион Григорьевич: 537
Беллок Хилари: 438, 439, 440, 672
Белый Андрей: 172, 178, 202, 295, 535
Белл Джин: 38
Беллоу Сол: 662
Беннет Арнольд: 223
Бенуа Александр Николаевич: 305, 426
Берберова Нина Николаевна: 593, 594, 641, 686, 687
Бергсон Анри: 154, 593
Бёрджесс Энтони: 534, 539, 600, 680—682
Бердяев Николай Александрович: 39
Беркли Джордж: 593
Беркман Сильвия: 595
Берлин Исайя: 635
Берри Джон: 300, 658
Берсталл Кристофер: 638
Бингем Роберт: 345, 346
Бирс Амброз: 43
Бишоп Моррис: 597, 687
Блок Александр Александрович: 64, 154, 215, 295, 481, 482, 485, 674
Бойд Брайан: 626, 667
Боккаччо Джованни: 328, 371
Бонд Эдвард: 296, 654
Бонди Сергей Михайлович: 538
Борхес Хорхе Луис: 155, 196, 197, 221, 273, 323, 652, 662, 663, 686
Босх (Иеронимус ван Акен): 303, 659
Брайт Харви: 40
Брауер Рубен: 530
Браун Кларенс: 213, 604, 648, 690
Браунинг Роберт: 154, 550

Брейгель Ян: 303, 659
Брехт Бертольд: 221
Бронзино Анджелло: 659
Брук Руперт: 154, 641
Брукс Шелтон: 491
Брюсов Валерий Яковлевич: 180, 295, 674
Бунин Иван Алексеевич: 59, 90, 147, 350, 362, 481, 669, 674
Бэбб Джеймс: 530
Бютор Мишель: 308, 309, 661

Вагонер Дэвид: 606, 691
Вадим Роже: 296, 656
Вейл Ирвин: 596, 597, 687
Венгерова Зинаида Афанасьевна: 223
Вергилий: 555
Верн Жюль: 154
Верлен Поль: 154, 633, 652
Верт Александр: 686
Вецстеон Росс: 508, 597, 687
Видал Гор: 652
Витгенштейн Людвиг: 185, 646
Вишневский Всеволод Витальевич: 673
Вознесенский Андрей Андреевич: 249
Врубель Михаил Александрович: 305, 659
Вудбридж Фредерик: 428—431, 671
Вудхауз Пелем Гренвилл: 103, 636
Вулф Томас: 168

Гарбо Грета: 590
Гарнетт Констанция: 171, 482, 645
Гарнхэм Николас: 237, 650
Гарсия Лорка Федерико: 168
Гевара де ла Серна Эрнесто (Че): 277
Герар Альбер: 602
Герен Анн: 77, 95, 631, 632, 636
Герни Бернард Гилберт: 481, 484—486
Гершенкрон Александр Павлович: 683
Гете Иоганн Вольфганг: 329, 434
Гиппиус Владимир Васильевич: 604, 690
Гиппиус Зинаида Николаевна: 13, 39
Гоголь Николай Васильевич: 52, 138, 165, 166, 177, 179, 200, 218, 219, 222, 275, 290, 445, 481, 482
Голд Герберт: 211, 602, 621, 647, 650, 689
Голсуорси Джон: 171, 510, 635
Гомбрович Витольд: 355, 666
Гомер: 170, 330
Гораций: 330
Гордон Джон: 575
Горький Максим: 171, 687
Готорн Натаниел: 179
Гофман Модест Людвигович: 538
Гофман Эрнст Теодор Амадей: 200
Граун Карл-Генрих: 328
Грибоедов Александр Сергеевич: 565
Грин Грэм: 266, 575
Гринберг Роман Николаевич: 632, 634, 648, 674, 675, 681
Гумилев Николай Степанович: 473, 688
Гюго Виктор: 386, 669

Дамьен Робер-Франсуа: 198, 646
Данте Алигьери: 328, 371, 664
Дассиано Жиль: 637
Даффи Марта: 243, 652
Деледда Грация: 361, 667
Диккенс Чарльз: 177, 196, 642, 687
Диллард Ричард Генри: 602, 690

Дитрих Марлен (Лош Мария Магдалена фон): 657
Джеймс Генри: 179, 510, 646
Джентиле ди Фабриано: 203, 660
Джиллиат Пенелопа: 634
Джилман Ричард: 608
Джойс Джеймс: 64, 82, 106, 111, 130, 140, 154, 170, 172, 177, 186—188, 192, 202—204, 207, 221, 222, 241, 247, 266, 285, 290, 307, 351, 374, 400, 419, 420, 505, 510, 540, 595, 619, 632, 670, 672
Добужинский Мстислав Валерианович: 305
Доджсон Чарльз Лутвидж — см. Кэрролл Льюис
Дойль Артур Конан: 154, 171, 400
Долтон Элизабет: 37
Донливи Джеймс: 632, 690
Досси Доссо: 659
Достоевский Федор Михайлович: 92, 95, 97, 103, 138, 153, 180, 183, 200, 234, 241, 287, 355, 357, 482, 498, 506, 510, 564, 642
Драйзер Теодор: 171, 234, 381
Дрейер Карл Теодор: 298, 658
Дуарти Реджинальд Фрэнк: 668
Дуарти Хью Лоуренс: 379, 668
Дутлас Джордж Норман: 154, 641, 642
Дэниелс Гай: 536, 537, 681
Дюваль-Смит Питер: 117, 637, 638
Дювиньо Жан: 89, 633
Дюпи Фредерик Уилкокс: 575
Дюрер Альбрехт: 303
Дягилев Сергей Павлович: 306, 425, 426, 427, 671

Евреинов Николай Николаевич: 37, 39

Жанно Клод: 349, 665
Жид Андре Поль Гийом: 86
Жиродиа Морис: 218, 567—579, 683, 684
Жуковский Василий Андреевич: 138, 521, 564, 678

Заболоцкий Николай Алексеевич: 205
Замятин Евгений Иванович: 180
Зензинов Владимир Михайлович: 18, 19
Зощенко Михаил Михайлович: 205

Ибсен Генрик: 445, 447, 455, 462
Иванов Георгий Владимирович: 150, 640
Ильф Илья (Файнзильберг Илья Арнольдович), Петров Евгений (Катаев Евгений Петрович): 204, 205

Казандзакис Никос: 168, 645
Казанова Джакомо: 198, 647
Калишер Гортензия: 604, 690
Камю Альбер: 168, 221, 234, 310, 352
Кандинский Василий Васильевич: 305
Кантини Роберто: 371, 667
Карина Анна: 296, 591, 654
Карлайл Ольга: 581, 585, 655
Карлинский Саймон (Семен Аркадьевич): 589, 590, 666, 685, 686
Карпов Анатолий Евгеньевич: 665
Карпович Михаил Михайлович: 594, 630
Кастро Рус Фидель: 237
Кафка Франц: 74, 90, 169, 172, 177, 197, 202, 222, 247, 290, 307, 329, 498, 645
Кейзин Альфред: 608, 692
Кено Раймон: 308, 309, 311, 661

Керенский Александр Федорович: 59, 97, 350, 594, 635
Киплинг Джозеф Редьярд: 171, 394
Китон Бастер: 297, 299, 657, 658
Китс Джон: 154, 416, 565
Кларк Джералд: 385, 668, 669
Клер Рене: 298, 658
Козлов Николай Илларионович: 663
Коле Луиза: 634
Колетт (Депрэ Клод): 134, 200
Колетт Сидони Габриэль: 689
Конрад Джозеф (Коженёвский Юзеф Теодор Конрад): 153, 154, 171, 200, 223, 250, 349, 503, 640
Корвин-Пиотровский Владимир Львович: 596, 687
Короленко Владимир Галактионович: 485
Кортес Эрнан: 136
Кортнер Фриц: 296, 656
Корф Мария Фердинандовна фон: 328, 371
Косыгин Алексей Николаевич: 233
Крылов Иван Андреевич: 565
Кубрик Стэнли: 112, 114, 129, 130, 162, 207, 224, 226, 300, 352, 637, 639
Кузмин Михаил Алексеевич: 43
Куприн Александр Иванович: 147
Курнос Джон: 481—484, 674
Кэрролл Льюис: 175, 197, 198, 230, 241, 323, 510, 589, 590, 650, 685
Кюхельбекер Вильгельм Карлович: 565

Лаансу Мати: 361, 667
Лайон Сью: 130
Ламартин Альфонс Мари Луи де: 98
Ланг Фриц: 297, 656
Ланц Генри: 673
Лафлин Джеймс: 310, 645, 692
Леви Алан: 626, 658, 664
Ленин Владимир Ильич: 241, 313, 347, 395
Ленорман Анри Рене: 86, 461, 633
Леон Люси: 203, 350, 351, 505, 595, 596
Леон Поль: 203, 350, 351, 505
Леонард Джеффри: 592, 593
Лермонтов Михаил Юрьевич: 62, 178, 481, 536, 681
Лернер Алан Джей: 300, 658
Ливис Фрэнк Рэймонд: 194, 646
Литке Федор Петрович: 663
Лифарь Сергей Михайлович: 425—427, 671
Ллойд Гарольд: 297, 299, 657, 658
Лоллобриджида Джина: 656
Ломброзо Чезаре: 475, 674
Лоуренс Дэвид Герберт: 168, 240, 268, 646, 687
Лоуренсон Элен: 637
Лоуэлл Роберт: 582—585, 655, 656, 684, 685
Лубин Питер: 594
Лукаш Иван Созонтович: 39
Людвиг Джек: 604, 690

Маккарти Джозеф: 163
Маккарти Мэри: 217, 218, 306, 648, 662
Максвелл Уильям: 218
Малевич Казимир Северинович: 305
Мандельштам Осип Эмильевич: 107, 173, 215, 581, 583, 584, 648, 655, 684
Мандельштам Юрий Владимирович: 16
Манн Генрих: 657
Манн Клаус: 12
Манн Томас: 168, 172, 200, 202, 234, 342, 510, 651
Мао Цзэ-дун: 651

Маркс Артур (Харпо): 297, 299, 657
Маркс Джулиус (Граучо): 297, 299, 657
Маркс Карл: 127, 363
Маркс Леонард (Чико): 297, 299, 657, 658
Марсель Габриэль Оноре: 203, 350, 504, 647
Матисс Анри: 302
Мейлер Норман: 249, 589, 652
Мелвилл Герман: 175, 179, 200, 692
Мерас Филлис: 103, 636
Мережковский Дмитрий Сергеевич: 59
Метерлинк Морис: 273, 307
Миллер Генри: 632, 651
Мильтон Джон: 285
Милюков Павел Николаевич: 93, 327
Мишо Анри: 662
Модзалевский Борис Львович: 538
Модильяни Амадео: 310
Мойнахан Джулиан: 598, 679, 687
Молдер-Браун Джон: 656
Монтер Барбара Хельдт: 592
Мопассан Ги де: 285
Моравиа Альберто: 421, 670
Морини Симона: 335, 664
Моссмен Джеймс: 279, 655
Мочульский Константин Васильевич: 150, 639
Моэм Уильям Сомерсет: 229, 238, 285
Мрозовский Петр: 221
Музиль Роберт: 92
Мур Генри: 651
Мурнау Фридрих Вильгельм: 297, 657
Мучник Элен: 536, 537
Мьотон (Миотон) Сесиль: 394, 395
Мэйсфилд Джон: 432—434, 671

Набоков Владимир Дмитриевич (отец писателя): 93, 97, 98, 159, 214, 327, 341, 393, 496, 597, 686, 691
Набоков Дмитрий Владимирович (сын): 58, 62, 63, 95, 103, 104, 106, 124, 145, 163, 229, 250, 505, 630
Набоков Дмитрий Николаевич (дед): 328
Набоков Кирилл Владимирович (брат): 87, 498, 633
Набоков Сергей Владимирович (брат): 341, 498
Набокова Вера Евсеевна (жена): 58, 79, 92, 95, 104, 115, 124, 138, 163, 183, 193, 224, 229, 249, 251, 332, 368, 369, 398, 505, 600, 655, 668, 674, 675
Набокова Елена Владимировна (сестра): 87, 163, 230, 341, 498, 633
Набокова Елена Ивановна (мать): 328, 332, 341, 498
Надсон Семен Яковлевич: 674
Найвен Дэвид: 656
Николсон Найджел: 23
Ногеборн Джей: 607, 692
Нордстром Алан: 665
Ньюман Чарльз: 587, 606, 684, 691

Оден Уистен Хью: 290, 504, 655, 678
Одоевский Владимир Федорович: 180
Одоевцева Ирина Владимировна (Гейнеке Ираида Густавовна): 150, 640
Олтер Роберт: 590, 686
Омар Хайям Гиясаддин: 539, 682
О'Нил Юджин: 103, 455
Орчи Эмма: 154, 641
Остен Джейн: 111, 177, 611, 672, 682, 692
Оукс Филип: 263, 654

Павлова Анна Павловна: 306
Пармиджанино (Маццола) Франческо: 659
Пастернак Борис Леонидович: 92, 172, 345, 346, 634, 635
Паунд Эзра: 155, 221, 264, 654
Перкинс Агнесса: 595
Перцов Петр: 592
Петр I: 434, 606
Пиво Бернар: 391, 399, 409, 669, 670
Пикассо Пабло: 301, 302, 494
Пинчон Томас: 192, 193, 646
Пиранделло Луиджи: 190
Пискатор Эрвин: 446, 673
Пишо Амедей: 564
Планк Макс: 604, 690
Платон: 184, 185, 194
Плимптон Джордж: 211, 647
По Эдгар Алан: 154, 175, 179, 200
Полан Жан: 307, 350, 504, 660
Поляков Александр: 483
Порпора Паоло: 303, 659
Прайс-Джонс Алан: 637
Прево д'Экзиль Антуан Франсуа: 84
Прокопий Кесарийский: 671
Прокофьев Сергей Сергеевич: 690
Проффер Карл: 332, 599, 647, 688
Проффер Эллендея: 598, 688
Пруст Марсель: 52, 64, 71, 84, 86, 89, 95, 98, 106, 154, 172, 177, 202, 374, 387, 478, 510, 592
Пушкин Александр Сергеевич: 61, 77, 78, 81, 84, 98, 101, 104, 120, 121, 149, 154, 166, 178, 203, 217, 222, 250, 282, 285, 290, 350, 355, 416, 481, 500, 504, 521—525, 527—529, 538—540, 543—545, 547—557, 559—565, 597, 607, 647, 648, 683

Рав Филип: 40
Рассел Бертран: 217, 648
Рахманинов Сергей Васильевич: 593
Ремизов Алексей Михайлович: 674
Рембо Артюр: 154
Ричардсон Сэмюэл: 95
Ричардсон Тони: 265, 296, 654
Роб-Грийе Ален: 69, 70—72, 74, 77, 86, 110, 155, 196, 265, 308, 309, 352, 404, 631, 633
Робинсон Роберт: 415, 670
Родионов Александр Игнатьевич (псевд.: Тарасов): 216, 648
Рой Уинфред: 199
Роллан Ромен: 171, 510
Розанов Василий Васильевич: 498
Розен Натан: 536
Ромен Жюль: 510
Ронсар Пьер де: 80, 632
Роршах Герман: 220, 649
Росс Гарольд: 678
Рот Филип: 652, 653, 690
Роу Уильям: 610—613
Рош Дени: 350
Рубинштейн Акиба Кивелевич: 410, 670
Руднев Вадим Викторович: 59, 630
Ружмон Дени де: 92, 634
Рукавишников Василий Иванович (дядя писателя): 654
Рукавишников Иван Васильевич (дед писателя со стороны матери): 328
Руссо Жан Жак: 82, 97, 525, 554
Рылеев Кондратий Федорович: 250
Рэнсом Джон Кроу: 590, 686

Сабуров Андрей Иванович: 529
Савельев А. (Шерман Савелий Григорьевич): 44
Сад Донасьен Альфонс Франсуа, маркиз де: 72, 95, 100, 636
Саррот Натали: 307, 308, 660
Сартр Жан-Поль: 90, 308, 310, 487, 491, 660, 675, 676
Свифт Джонатан: 190, 191

Святополк-Мирский Дмитрий Петрович: 674
Селин Луи-Фердинан: 490
Сенанкур Этьенн Пивер де: 565
Сеннет Мак (Синноут Майкл): 658
Сент-Бёв Шарль Огюстен: 563, 564
Сервантес Сааведра Мигель: 604
Сведенборг Эмануэль: 43
Сегерс Даниел: 303, 659
Седых Андрей (Цвибак Яков Моисеевич): 51, 628, 688
Сельвинский Илья (Карл) Львович: 205
Сигал Луис: 583, 584
Симон Клод: 308, 660
Симмонс Эрнест: 538, 539
Симпсон Уоллис Уорфилд: 678
Скала Кангранде I, делла: 328, 371, 663, 664
Скотт В. Б.: 600
Скриб Огюстен Эжен: 86, 633, 673
Скэммел Майкл: 672
Скюдери Мадлен де: 636
Слоним Марк Львович: 629
Сноу Чарльз Перси: 194, 646
Солженицын Александр Исаевич: 249, 381, 662, 664, 667, 668
Сологуб Федор Кузьмич: 481, 674
Сомов Константин Андреевич: 305
Спасский Борис Васильевич: 365, 665
Спендер Стивен: 501, 677
Стайнберг Сол: 600, 689
Стайнер Джордж: 323, 591, 663, 685
Сталин Иосиф Виссарионович: 163, 233
Сталь Анна Луиза Жермена де: 564
Стейнбек Джон: 665
Стендаль: 352, 564
Стерн Лоренс: 190, 290
Стерн Ричард: 606, 691
Стивенсон Роберт Луис: 177, 200, 276, 657
Страховский Леонид Иванович: 598, 687, 688
Струве Глеб Петрович: 634, 655, 687, 688
Стриндберг Август: 460
Стюарт Дэбни: 590, 591, 686
Суворов Александр Васильевич: 415
Сурбаран Франсиско: 659
Суфрен Поль: 321, 662
Сэлинджер Джером Дэвид: 172, 249, 620
Сюпервьель Жюль: 307, 350, 660

Тагор Рабиндранат: 171, 361, 651
Такер Софи: 491, 676
Тартаковер Савелий Григорьевич: 53, 629
Тербер Джеймс: 619, 692
Тейлор Фрэнк: 40
Теккерей Уильям Мейкпис: 554
Тизенгаузен Энгельбрехт фон: 328
Тирета Эдоардо: 647
Тициан (Тициано Вечеллио): 659
Тойнби Филип: 316, 661, 662
Толми Алин: 271, 654
Толстая Александра Львовна: 58, 629, 630
Толстой Алексей Николаевич: 202—204, 647
Толстой Лев Николаевич: 106, 138, 154, 159, 177, 179, 180, 222, 232, 233, 276, 285—287, 311, 506, 511, 589, 619, 629, 676, 687
Томашевский Борис Викторович: 538
Тоффлер Олвин: 129, 639
Триллинг Лайонел: 619, 637, 692
Тулуз-Лотрек Анри де: 659
Тургенев Иван Сергеевич: 222, 285, 482, 675
Тхоржевский Иван Иванович: 682

Тэффи (Лохвицкая Надежда Александровна): 39
Тютчев Федор Иванович: 232

Уайльд Оскар: 143, 171, 241, 591, 641
Уайт Кэтрин: 218, 508, 648
Уилбер Ричард: 261, 654
Уилсон Эдмунд: 217, 284, 336, 536, 541—565, 635, 640, 648, 656, 671, 683, 689
Уильямсон Никол: 264, 296
Уинг Доналд: 530
Уитмен Олден: 257, 313, 652, 661
Уолпол Хорас: 554
Уотсон Патрик: 637
Устинов Питер: 305, 636
Уэбстер Ной: 195, 314, 466, 545, 548, 555, 556, 615, 646
Уэйденфелд Джордж: 23, 41
Уэйн Джон: 539
Уэллек Рене: 530
Уэллс Герберт Джордж: 154, 222, 223, 250, 268, 394, 419, 420, 648

Фейфер Джордж: 377, 668
Фёльдеш Йолана: 350, 665
Фёрбенк Рональд: 662
Филд Эндрю: 332, 606, 691
Филдс У. К. (Дьюкен Уильям Клод): 300, 659
Фицджералд Эдуард: 539, 682
Фишер Роберт Джеймс: 351, 365, 409, 410, 665
Флобер Гюстав: 52, 90, 142, 154, 159, 171, 177, 193, 196, 352, 445, 634, 641, 642
Фолкнер Уильям: 221, 234, 411
Форстер Эдвард Морган: 212, 648
Франс Анатоль: 275, 433
Фрейд Зигмунд: 95, 100, 127, 160, 181, 182, 237, 250, 363, 374, 410, 411, 420, 456, 510, 560, 636, 644, 652
Фридберг Морис: 538, 681
Фридман Энн: 15

Хайман Эдгар: 590, 686
Хаусмен Альфред Эдуард: 154, 641
Хемингуэй Эрнест: 153, 197, 640, 641, 672
Хетеуэй Энн: 436, 672
Ходасевич Владислав Фелицианович: 206, 565, 672, 674, 678
Холландер Джон: 530
Хоуард Джейн: 159, 642
Хоуард Ричард: 602, 689
Хоффман Курт: 325, 663
Хьюз Роберт: 165, 245, 246, 599, 643
Хэклит Ричард: 560

Цетлин Марк Осипович: 628
Циммер Дитер: 332, 669

Чаадаев Петр Яковлевич: 539
Чайковский Петр Ильич: 564
Чаплин Чарльз Спенсер: 297, 658
Челищев Павел Федорович: 305, 660
Чернышевский Николай Гаврилович: 180, 275
Честертон Гилберт Кийт: 171
Чехов Антон Павлович: 52, 97, 154, 179, 285, 460, 506, 589, 674
Чивер Джон: 620, 692
Чириков Евгений Николаевич: 485, 674

Шагал Марк: 305, 380
Шаин Жиль: 665
Шаляпин Федор Иванович: 306

Шатобриан Франсуа Рене де: 84, 565
Шаховская Наталья: 630, 661
Шварц Делмор: 621, 692
Швейцер Альберт: 221, 237
Шекспир Уильям: 159, 175, 178, 188, 207, 250, 285, 290, 394, 435—437, 445—447, 462, 671, 690
Шеппард Р. З.: 243, 652
Шиллер Фридрих: 385
Шинкер Израэль: 319, 647, 662
Шкловский Виктор Борисович: 672
Шоу Джордж Бернард: 460
Шоу Ирвин: 607, 692
Шоу Томас: 539, 540
Штернберг Йозеф: 297, 656, 657

Щеголев Павел Елисеевич: 538, 647

Эдуард VIII: 678
Эйджи Джеймс: 165, 645
Эйнштейн Альберт: 238
Элиот Томас Стернз: 155, 383, 510, 678
Элкин Стэнли: 599, 688
Элленс Франц: 309, 310, 311, 661
Эллиотт Джордж: 608
Элтон Оливер: 523
Эмерсон Ралф Уолдо: 179
Эпстайн Джейсон: 575
Эргаз Дуся: 569, 570, 577—579
Эсслин Мартин: 229, 649

Яблоновский С. (Потресов Сергей Васильевич): 44
Яковлев Николай: 39
Яннингс Эмиль: 297, 657

Набоков о Набокове и прочем
Интервью, эссе, рецензии

Директор издательства *Ольга Морозова*
Маркетинг *Татьяна Киселева*
Менеджеры *Ольга Орлова, Виктор Обухов*
Редактор *Анна Райская*
Корректор *Лидия Селютина*
Художественное оформление *Кирилл Ильющенко*

ЛР № 071895 от 09.06.99

Подписано в печать 30.07.02. Формат 60x90/16
Печ. л. 44,0. Бум. Офсет № 1. Гарнитура «CharterC».
Печать офсетная. Тираж 6000 экз.
Заказ № 0208950.

Издательство Независимая Газета.
101000, Москва, ул. Мясницкая, 13.
E-mail: ngbooks@ng.ru

RUSSIAN PUBLISHING HOUSE LTD.
19 WEST 34 STREET, SUITE 1125
NEW YORK, NY 10001

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05570 283 9

WITHDRAWN
No longer the property of the
Boston Public Library.
Sale of this material benefits the Library

ISBN 5-86712-134-8
9 785867 121341



Критикам-моралистам, добродетельным, ранимым людям, преисполненным сочувствия к самим себе и жалостью к человечеству, вообще не стоит прикасаться к моим книгам. У тех, кого я приглашаю, желудки должны быть такими же крепкими, как кожа у винных бурдюков, и они не должны просить бокал божоле, когда им выставляют бочонок Шато Латур д'Ивуар... Il Giorno. 1959. Novembre 3

Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его. Чтобы делать это как следует и не изобретать велосипед, художник должен знать этот мир. Воображение без знания приведет лишь на задворки примитивного искусства, к детским каракулям на заборе или к выкрикам узколобых ораторов на базарной площади. Playboy. 1964. Vol.11. №1

По-моему, художник всегда в изгнании: в рабочем ли кабинете, в спальне ли, у настольной лампы. Ведь он совершенно один и в то же время поверяет кому-то другому свои секреты, свою тайну, своего Бога... New York Times. 1966. January 30