

С.Я. Сендерович, Е.М. Шварц

## ЗАКУЛИСНЫЙ ГРОМ: О ЗАМЫСЛЕ *ЛОЛИТЫ* И О ВЯЧЕСЛАВЕ ИВАНОВЕ

### Закулисный Иван

В письме подруги Лолиты, Моны Даль, описывающем спектакль с роковым для Гумберта Гумберта названием „Зачарованные охотники“, в котором она играла, между прочим упоминается следующее обстоятельство: „... невероятная гроза на дворе несколько заглушила наш скромный „гром за сценой““ (Набоков 1967, 204). На этой, казалось бы, проходной фразе следует остановиться, дело в том, что в словаре Набокова „гром за сценой“ или „закулисный гром“ – не единичное, и значит, не случайное выражение, это мотив. В *Других берегах*, характеризуя обстановку последних лет старой России, Набоков нашел нужным сказать: „И уже погромыхивал *закулисный гром* в стихах Александра Блока“ (Набоков 1978, 197; курсив внесен). В этой фразе, помимо намека на „Балаганчик“ и на революционные тенденции поэта, слышен отзвук слов, сказанных Александром Блоком Андрею Белому о Вячеславе Иванове (о статье его „Мысли о символизме“, 1912): „Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом“ (письмо от 16 апреля 1912, Блок 1960, VIII, 387). „Закулисный гром“, упомянутый в *Других берегах* и „гром за сценой“ в *Лолите* – это и есть гром, воспроизводимый в театре с помощью жестяного листа. Этот образ у Блока выражает желание отделить свое трагическое восприятие судеб России от театральной трагедийности Иванова. Является ли „гром за сценой“ из *Лолиты* целенаправленной аллюзией или ассоциативной реминисценцией, – так или иначе этот мотив служит нам эмблемой связи Блока и Иванова в набоковском восприятии. За отчетливой фигурой Блока в текстах Набокова, как это и было в реальном ландшафте культуры эпохи, то и дело выглядывает фигура другого корифея символизма, Вячеслава Ивановича Иванова. Закулисный гром Иванова, подхваченный Блоком, – это его теория происхождения трагедии из дионисийского культа, в котором „пафос боговмещения, полярности живых сил разрешаются в *освободительных грозах*“ („Ницше и Дионис“, 1904, цит. по Иванов 1909, 8; курсив внесен). Теории

Иванова воспринимались одними современниками как пророчества в той „невероятной грозе на дворе“ русской истории, которая их заглушила, другими же – как пророчества шутовские, балаганные (см. Д. Мережковский, „Балаган и трагедия“, 1910), а слова Блока были ироническим признанием этого обстоятельства. Но подлинная ценность скромного *закулисного грома* заключалась в том, что это были мысли о театральной культуре. Прозвучали они не со сцены, а именно в теоретических кулисах.

Набоков никогда не упоминал Вяч. Иванова прямо по имени, но мы намерены показать, что тексты Набокова полны диалога с ним. Этого можно было ожидать: Набоков был продуктом петербургского Серебряного века, Символизма в первую очередь, Иванов же был ведущим теоретиком младшего Символизма, а его знаменитая „башня“ – важнейшим центром литературной жизни в период 1905–1912 годов. Объяснение, разумеется, находится на более глубоком уровне, но и эти внешние условия ведут нас в нужном направлении. То, что Набоков, имея в виду Иванова, не называет его по имени, подразумевает особую значимость: самое ценное Набоков предпочитал прятать.

Что касается *Лолиты*, то у нас был случай показать, что диалог с А. Блоком составляет канву, или контурную карту, той территории, на которой она развернута (см. Сендерович и Шварц 1999). В меньшей степени *Лолита* связана с Вяч. Ивановым, в первую очередь с ним связан самый замысел романа. Блок – золова арфа эпохи, но не мыслитель – считал своим долгом высказываться по вопросам мировоззрения и философии искусства. В этом он был главным образом последователем Вяч. Иванова. Ивановский закулисный гром погромывал в его стихах. Свою программную статью „О современном состоянии русского символизма“, на которую Набоков отозвался в *Лолите*, Блок сам назвал „бедкером по Иванову“ (Блок 1960, V, 426).

В качестве теоретика символизма Иванов отличался от Блока. Если Блок вещал в визионерских образах и в тонах откровения, то символизм Иванова был философским, рассудочным и все же не придуманным, а состоявшим в интерпретации символов, находимых готовыми в истории культуры, а его книжный мистицизм черпал убедительность в психологии творчества. Ивановский теоретический символизм имел собирательный характер, он сводил воедино разнородные элементы культуры, он опирался на аналитическую и интегративную работу структуралистического и систематического типа. Иванов выступил в роли кодификатора всей европейской культурной традиции с точки зрения нового Символизма. Его усилиями внедрилась пожалуй самая известная символистическая формула: *a realibus ad realiora, от действительности к высшей действительности*, под которой подписался практически каждый из младших символистов.

Блок нашел в ней формулу синтеза диалектической квази-истории символизма, и развернул ее в статье „О современном состоянии русского Символизма“.

В более узком контексте, той территорией, для которой Блок написал свой бедекер по Иванову, был доклад Вяч. Иванова в московском Обществе Свободной Эстетики и в петербургском Обществе Ревнителей Художественного Слова, который он затем оформил в статье „Заветы символизма“, опубликованной в журнале „Аполлон“ за май-июнь 1910 г. вместе с путеводительным докладом Блока в том же петербургском обществе.

„Заветы символизма“ – это Новый Завет Символизма, роль Ветхого Завета с ивановской позиции достается Символизму французскому. Формула Иванова *a realibus ad realiora* лежала в основе эстетики, космологии, историсофии и теологии нового Символизма. Она обозначала мистическую установку сознания художника, пронизывающего мир, в котором за внешними ежедневными явлениями лежит мир высших сущностей. Отличительными признаками „чисто символического художества“, по Иванову, является „гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительности внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*)“ (Иванов 1916, 134). В этом смысле Иванов называет свой, мистический Символизм – *реалистическим*, а французский, ограничивающийся проекциями внутреннего на внешний мир, – *идеалистическим*.

Иванов предлагает диалектическую картину истории современного Символизма (что и было подхвачено Блоком). Первым историческим моментом, тезой, является осознание художником, что мир волшебен, „что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой“ (там же, 136). Это оптимистический момент доверия миру, за которым, однако наступает момент распада и религиозно-нравственного испытания и отчаяния, ведущего к неприятию сего мира. Это второй момент, антитеза. Если первый характеризуется теургической установкой художника, то второй – романтической, ностальгией по прежним лучезарным видениям души. Если символизм этих двух моментов заключался в создании разрозненных и рассеянных символов, откуда – преобладание лирики, то третий момент, синтез, должен возникнуть в цельном и едином мирозерцании поэта. Тут возникнет большой стиль символической трагедии. У Иванова все сходится к теории трагедии и все из нее вытекает.

Путеводители Бедекера отмечали места, достойные посещения, звездочками. Блок, называя свою статью о символизме бедекером по Иванову, имел в виду, что он отмечает, как Бедекер звездочками, места, наиболее ему близкие в статье Иванова. Сравнение с Бедекером было подсказано должно быть самим Ивановым – его излюбленным мотивом кормчих звезд.

Своеобразным бедкером романной символики предстает казалось бы необъяснимо растянутый перечень достопримечательностей, осмотренных Гумбертом и Лолитой в их первом путешествии по Америке. Он внешне напоминает так называемые эпические перечисления, которыми полна повествовательная литература от Гомера до Апдайка. Особый смысл им придавал Иванов, отметивший перечни от Гомера до Андре Жида („Две стихии в современном символизме“, Иванов 1909, 253): он видел в них магию, вызывающую в читателе сознание „реального бытия“ – в смысле высшей реальности, *realiora*. Символический смысл – в особом, набоковском значении, но причастном к ивановскому контексту – имеет перечень достопримечательностей в *Лолите*.

Ежеутренней моей задачей в течение целого года странствий было изобретение какой-нибудь предстоящей ей приманки – определенной цели во времени и пространстве – которую она могла бы предвкушать, дабы дожить до ночи. [...] Поставленная цель могла быть чем угодно (следует перечень – С.С. и Е.Ш.), все равно чем, но эта цель должна была стоять перед нами, как *неподвижная звезда*... (Набоков 1967, 134-135, курсив внесен).

В следующей главе, продолжая список достопримечательностей, Гумберт упоминает парк Магнолий в южном штате, который они посетили, „потому что Бэдекер в 1900-ом году его отметил звездочкой“ (там же, 137-138).

В нашем путеводителе по теме „Иванов и Набоков“ мы отметили звездочкой „гром за сценой“, или „закулисный гром“, так как намерены прежде всего остановиться на преломлении ивановской идеи трагедии как дионисийской грозы в *Лолите*.

## Оркестры и филелы

Самый заголовок упомянутой выше статьи Мережковского – „Балаган и трагедия“ – симптоматичен для культуры Серебряного века тем, что свел эти два понятия.<sup>1</sup> Культура эпохи была пронизана вагнерианской идеей синтеза искусств. Театр мыслился местом и условием этого синтеза. Это была эпоха новаторства в театре, эпоха появления наиболее эксцентрических форм театральности. Первой среди них по влиятельности была *commedia dell'arte*. Как заметил Дуглас Клейтон, покрытая ромбами фигура арлекина стала иконой авангардистской революции (Клейтон 1994, 7). Русским Серебряным веком был воспринят и легкий, светлый дух

<sup>1</sup> При этом Мережковский был решительно против смешения балагана с трагическим, новаторства символистов с социальной революцией.

венецианской комедии масок 17-го столетия в музейной рамке старинного и потому высокого искусства, но гораздо распространеннее была ее балаганная разновидность – с тем особым русским оттенком слова *балаган*, который подразумевает нечто примитивное, неуправляемое, разрушительное, страшное (там же, 14). Эпоха была пропитана апокалиптическими настроениями, и поэтому не странно то казалось бы парадоксальное обстоятельство, что концептуальная экспансия балагана в художественной культуре вовлекла в свою сферу и трагическое и самое трагедию.

Русский Серебряный век можно определить и как русское нищезанятие. В могущественном импульсе Фридриха Ницше, гениального автора „Рождения трагедии“, видели – Иванов в первую очередь – залог всеобщего обновления (см. Иванов 1994 [1923], 11). Концепцию этой книги раннего Ницше (1872) Иванов по-своему развивал в целом ряде работ, положив ее в основу своего представления о европейской культуре как органическом единстве, в рамках которого культура античного язычества – в той интерпретации, которую дал ей Ницше, – содержала в себе зерно христианства. Перекраивая теорию Ницше, Иванов стал мерить все явления культуры их отношением к дионисийскому культу. Ивановская концепция оказала сильнейшее влияние на русские авангардистские теории театра.

Поворотным событием в театральной жизни эпохи была пьеса А.А. Блока „Балаганчик“. Блок создал ее по настоянию Г.И. Чулкова, ближайшего сотрудника Вяч. Иванова, в русле неонароднических намерений нести театр в массы (о собрании на ивановской „башне“ по этому поводу 3 янв. 1906 г. см. Чулков 1921, 21. Блок 1960, VIII, 146). А Всеволод Мейерхольд, также находившийся под влиянием Иванова,<sup>2</sup> дал ей в своей постановке современное театральное воплощение, причем сделал ее шедевром элитарной культуры. Успех „Балаганчика“ – вначале скандальный – был связан с тем, что до сих пор казалось никак не совместимым с балаганом – мир лирического поэта – предстало в виде балагана. Иванов „волил“ возрождения трагедии, но к 20-му веку от первоизданной сцены выжил лишь балаган. Блок не любил авангардный театр – его идеалом был театр К.С. Станиславского. Он чувствовал себя в балагане нехорошо и написал пьесу о страданиях поэта, принявшего роль в неподлинном мире, подобном балагану. Мейерхольд утвердил балаган как свой домен, как мир, подчиненный власти художника-режиссера. Он показал даже возможность замены актеров-людей – актерами-картонными-куклами. Если Блок отождествлял себя с Пьеро, то Мейерхольд отождествлял себя с рукой пуппермейстера, утаскивавшей

<sup>2</sup> См. в книге Мейерхольда *О театре* (1913) главу „Условный театр“, написанную в 1907 г.

Автора за кулисы. Эффект спектакля был противоположен тому, которого хотел Блок.

Ивановское понимание театра как нерва культуры было доведено до идеи театрокрации Н.Н. Евреиновым. Соперник Мейерхольда, Евреинов, сблизил тоталитаризм сцены с социальным тоталитаризмом (*Самое главное*, 1922) и показал, что казнь в истории была публичным зрелищем (*История телесных наказаний в России*, 1913), а театр возник из представления казни и мучений и таковым остается (*Театр и эшафот*, 1918). Это направление идей исключительно важно для понимания театральной основы набоковского мира.

Подчеркнем театральный контекст слов Блока об Иванове: „он с приятностью громыхнул жестяным листом“ – и отклика Набокова о „закулисном громе“ и „громе за сценой“. Театральная культура находится в самом сердце Серебряного века. И Вяч. Иванов заложил ее теоретический фундамент. Балаганная сторона этой культуры менее всего представлена у Иванова, но и он не остался в стороне. Занимаясь происхождением трагедии, он неоднократно указывал на то, что ее предшественником был дифирамб (песнь топора), из которого родилась и комедия:

...круговой дифирамбический хор распался на два вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал „драму сатиров“, которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронноторжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, – откуда вышла трагедия. (Иванов 1916, 245-6)

Замечательным знаком эпохи стало то, что в книге 1923 г. Иванов самый дифирамб анахронистически называет „*commedia dell'arte* козлов“ (Иванов 1994 [1923], 235), имея в виду именно все, что было в нем „неустроенного, импровизационного, разнузданного и резвого“, то есть по существу то, к чему подходит название балагана.

Эта траектория, связывающая Иванова, Блока, Мейерхольда и Евреинова, была в фокусе набоковского преломления феномена театральной культуры Серебряного века. Набоков, принимая концепцию мира как балагана и значительно углубив ее в своем представлении Жизни как балагана Смерти, не принял в этом балагане никакой роли, ни Арлекина, ни Пьеро, ни жертвы, ни палача. Он создал свой балаган – не для масс: это театр одного зрителя.<sup>3</sup> Цуппенмейстер растворен в этом зрителе, и акт ста-

<sup>3</sup> „Я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только вол-

новится визионерским. В нем все неявно. Между тем, это основополагающий феноменальный план набоковского мира. Набоков индивидуалист. Поэтому более всего ему претит ивановская соборная, коммунальная утопия, связанная с его теорией трагедии. Иванов жаждал возрождения хоровой культуры, из которой вышла трагедия. В его „мистическом анархизме“ она сливалась со славянофильскими идеалами и общинными идеалами народничества. Он мечтал о том, чтобы земля покрылась „оркестрами и фимелами“, то есть местами, устроенными для хоров и хорегов („О веселом ремесле и умном веселии“, Иванов 1909, 246). Андрей Белый уже в 1907 г. насмеялся над мистическим анархизмом Вяч. Иванова и Георгия Чулкова, а в 1917 г. бросил по поводу новой власти советов: „Это ваши оркестры, Вячеслав“ (via Пайман 1998, 315). Индивидуальный балаган смерти выстроен Набоковым vis-a-vis коммунальных оркестр и фимел Иванова;<sup>4</sup> в персоналистическом мире Набокова оркестры и фимелы – это места казни.

Находясь на сцене трагического балагана собственной жизни, неудачливый пуппенмейстер Гумберт Гумберт протестует против театра – со ссылкой на его происхождение: „Я не терплю театра, вижу в нем, *в исторической перспективе*, примитивную и подгнившую форму искусства, которая отзывается образами каменного века и всякой коммунальной чепухой“ (Набоков 1967, 182; курсив внесен). Здесь очевидна полемика с Ивановым, хотя бы и в шутовском тоне (о балаганах Гумберта Гумберта в *Лолите* см.: Сендерович и Шварц 1999).

### Теорема Иванова

Иванов заметил, что Эсхил более всех нуждался в театральных машинах, потому что у него преобладает „логика стихий, механика слепых страстей“ (Иванов 1916, 238). Гумберт знает, какую роль в его судьбе играет „всесильная *machina telephonica*“ (Набоков 1967, 187) – прямая противоположность благодетельного *dei ex machina* Эсхила. Для него это громовые раскаты судьбы, знак „*Inscipit Tragoedia!*“ Трагедия рождается для Гумберта из телефонного сообщения о том, что Лолита пропускает уроки музыки. Объяснение с Лолитой по этому поводу заканчивается разразившейся грозой и признанием Гумберта об особенностях его эротической жизни: „Физиологам, кстати, может быть небезынтересно узнать, что у меня есть способность – весьма, думается мне, необыкновенная – лить потоки слез

шебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана.“ („Постскриптум к русскому изданию“, Набоков 1967, 299)

<sup>4</sup> Евреинов придавал особое значение тому, что место хорего, фимела, было первоначально жертвенником в честь Диониса (Евреинов 1996, 22). Мы не знаем, познакомил ли при встрече в Париже Евреинов Набокова с текстом „Театра и эшафота“, но весьма вероятно, что он познакомил его со своей идеей.

во все продолжение другой бури“ (там же, 189). Дионисийские грозы, по Иванову, предполагают „разнуздание половых страстей“ (Иванов 1909, 10). Начало второго путешествия Гумберта и Лолиты проходит под знаком гроз. „Ближайшие дни были отмечены рядом сильных гроз – или, может быть, *одна и та же гроза* продвигалась через всю страну грузными лягушечьими скачками...“ Это дионисийская гроза, сопровождающая, подобно Лягушкам Аристофана, спутников Диониса прямо в Аид. Замечательно продолжение этой фразы: „... и мы так же неспособны были ее отряхнуть, как сыщика Траппа“. И через несколько строк: „... до чего я неверно истолковал указания *рока!* [...] и во всяком случае даже сумасшедший вряд ли был бы так глуп, чтобы предположить, что какой-то Гумберт Второй жадно гонится за Гумбертом Первым и его нимфеткой, под аккомпанемент *зевесовых потешных огней*“ (Набоков 1967, 197-198; курсив внесен). И если машина, грозы, рок и зевесовы молнии недостаточны для осознания „*Inscipit Tragoedia!*“, то грозовой эпизод включает еще и ночное явление Гумберту человека в маске; „личина Чина“ – играет словами повествователь, но сыщик Чин из комиксов 1931 года анахронически привлечен к событиям 1949 года ради *личины*, атрибута как античного театра, так и *com-media dell'arte*.

В первой своей статье на интересующую нас тему, „Ницше и Дионис“ („Весы“ 1904, 5; цит. по Иванов 1909), Вяч. Иванов провозгласил, что Фридрих Ницше „возвратил жизни ее трагического бога... „*Inscipit Tragoedia!*“ (там же, 4), но при этом только под конец жизни прозрел в Дионисе страдающего бога; и Иванов с восторгом цитирует подпись под письмом уже безумного философа: „Распятый Дионис“. Дионисийство как прахристианство – это основная линия, по которой Иванов исправляет Ницше. Признавая вслед за Ницше, что трагедия должна быть понята как напряжение двух начал, аполлонического и дионисийского, Иванов упрекает немецкого философа в том, что он увлекся Аполлоном и пренебрег Дионисом, – упрек символический, означающий, что Ницше видел в трагедии и ее почве, дионисийстве, эстетическое явление, а не религиозное. Религиозное же, по Иванову, это то, что соединяет творческое лицедейство с самой жизнью.

„Искусство станет лицедейством жизни“, – скажет Вяч. Иванов позднее в статье „О существе трагедии“ (*Труды и Дни издательства Мусагет*, 1912, 6; цит. по Иванов 1916, 239). В ней заново изложена и углублена ивановская концепция трагедии в связи с ее происхождением. *Статья эта дает нам ключ к пониманию концептуально-жанрового замысла Лолиты*. Трагедия, согласно Иванову, по своей природе, своему происхождению и имени есть искусство дионисово, простое видоизменение дионисийского религиозного обряда (там же, 237).

При этом Иванов говорит о „теоретически строяемом искусстве“ трагедии (там же, 239; курсив внесен). То есть его собственный *modus operandi* – начало аполлоническое, проясняющее, упорядочивающее, задающее единство. И в истории трагедии он видит усиление аполлонического начала. „Чем сознательнее будет протекать воссоздаваемая этим искусством [трагедии] жизнь, тем больше места будет занимать в ее воспроизведении элемент логический. Чем настойчивее эпоха будет требовать от искусства сознательности, тем определеннее это искусство будет тяготеть к *теореме*“ (там же, 238; курсив внесен). Итак, рационализация культуры ведет искусство трагедии к *теореме*, и сам Иванов может восстановить приоритет темного дионисийского начала в искусстве лишь обращаясь к *теории*.

Это чрезвычайно важное положение в виду задачи понимания искусства Набокова. Художник в исключительно высокой степени сознательный, он так же, как Иванов, стремился к выражению в искусстве глубинного, темного, что можно обозначить понятием дионисийского, но делал это аполлонически. Эту парадоксальную задачу в определенном отношении помогал ему решать Вяч. Иванов. Мы рискуем сказать, что в основе *Лолиты* лежит *теорема*, и теорема эта ивановская: теория трагедии Вяч. Иванова – хотя бы и взятая в полемическом ключе.

В главе 19-ой Второй части романа Гумберт вскрывает уже цитированное нами письмо Моны Даль к Лолите и читает ее рассказ о том, как прошла постановка пьесы „Зачарованные охотники“, в которой увезенная Гумбертом Лолита должна была играть роль Дианы. Мона, игравшая роль Поэта, замечает:

Как и ожидалось, Бедный Поэт сбился в третьей сцене, в том месте, где я всегда спотыкалась, – на этих глупых стихах. Помнишь?

Пусть скажет озеро любовнику Химены,  
Что предпочесть: тосКУ ИЛЬ ТИшь и гладь измены.

Я тут подчеркнула спотычки. (Набоков 1967, 204)

То, что Гумберт не сумел прочитать намек, тем более замечательно, что он сам прокомментировал подобный прием несколько ранее:

Теперь хочу убедительно попросить читателя не издеваться над мной и над помутнением моего разума. И ему и мне очень легко задним числом расшифровать сбывшуюся судьбу. Но пока она складывается, никакая судьба, поверьте мне, не схожа с теми честными детективными романчиками, при чтении коих требуется всего лишь не пропустить тот или иной путеводный намек. В юности мне даже попался французский рассказ этого рода, в котором наводящие мелочи

были напечатаны курсивом. Но не так действует Мак-Фатум – даже если и распознаешь с испугом некоторые темные намеки и знаки. (там же, 192)

Когда это предупреждение сбывается буквально при чтении письма Моны Даль (в английской версии романа эти – в правилах поэтики Буало – александрийские стихи даже и написаны по-французски), то читатель в состоянии оценить насмешку над Гумбертом: он видит имя Куильти в подчеркнутом Моной месте. Но не так действует Мак-Фатум, псевдоним греческой Ананке. За этой игрой скрыта классическая концепция греческой трагедии: герой, как и зритель, знает пророчество, но он не знает, что действие уже началось, и остается слеп к событиям, в которые уже вовлечен. В этом все дело: балаган, в котором „профессор Гумбертольди, комедийный папаша“ (там же, 224), принимает участие, – это трагический балаган, и представление, как в трагедии, кончается смертью героя. Напомним, что как раз в этом письме Моны Даль появляется фраза о „громе за сценой“ – знак „дионисийской грозы“ в трагедии по Иванову и знак присутствия самого Вяч. Иванова по Блоку. Наконец, Псевдо-Корнель дурашливого александрийского двустушия про Химену – тоже не случайность, а отсылка к той рационалистической культуре французского театра 17-го века, о которой упоминает Иванов в качестве примера искусства трагедии, *тяготеющего к теореме* (Иванов 1916, 238). Само имя МОНА ДАЛЬ заключает в себе слово монада – ивановский символ аполлонического единства и теоретической ясности в истории трагедии. Словом, письмо Моны Даль – это далеко идущий текст.

25-ая глава Второй части *Лолиты* начинается странным для такой продвинутой стадии романа утверждением: „Это книга – о Лолите“ (Набоков 1967, 234). Понять это можно не как сообщение, а как обращение к рефлексии, к теории. В продолжение того же абзаца читаем:

Хотя и следует отметить кое-какие важные подробности, мне хотелось бы ограничиться общим впечатлением: в жизни, на полном лету, раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев *черной вечности*, заглушив захлестом ветра *крик одинокой гибели*. (Курсив внешен.)

Это образное переложение сущности дионисийского характера трагедии. Вот, что писал по этому поводу Иванов:

Общий же пафос этого теоретически строящегося искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцания и переживании разрыва, *темной и пустой бездны* между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных и непримиримых противоречий душевной жизни, зияние которых будет приот-

крывать взору тайну бытия, не уместающегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. (Иванов 1916, 239; курсив внесен)

Трагедия строится как борьба антагонистических сил. В эту общую истину Иванов внес ряд своеобразных тонкостей. Антагонистические силы трагедии должны быть внутренне слитны. Возникающая тут двойственность изначально представляет собой не противоречие, а полноту. Дионис – и жертва и жрец. Поэтому страдательная сущность дионисийства – безвольная, то есть женская. „Центральным назвали мы женский тип в трагедии“ (там же, 246). „Поэтому наиболее благодарно для трагического поэта изображение характера женского. Яркая и крупная женская личность естественно трагична. И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего“ (там же, 254-255). Роман под названием *Лолита* идет именно по этому пути: в его центре находится женщина, это женщина новейшего типа, и при этом – подлинно трагическая фигура, как бы ни казалась она далеко отстоящей от преступающих запреты героинь Эсхила. Тут под балаганной поверхностью гумбертова повествования раскрывается трагедийная сущность романа, которая совсем не то же, что эмпирический факт разбитых судеб героев и их гибели. Это роман о женском начале трагедии, и опять-таки – не в сентиментальном смысле падших и страдающих героинь Достоевского и Пастернака, так сильно раздражавших Набокова, а в иррациональном, роковом и эстетически совершенном смысле, находящемся по ту сторону морализма.

Дионисийская сущность женского начала трагедии воплощается, по Иванову, в Мэнаде, оргиастической спутнице Диониса, которая была выделенным из хора действующим лицом, губящим своего бога по его, а не по своей воле, – в том архаическом ритуальном действе, из которого возникла трагедия. Женское трагедийное раздвоение – не внешнее, а внутреннее. Мэнада и хочет быть любимой и бежит от любви. „Мэнада любит и яростно защищается от любви“ (там же, 248). Лолита в известном смысле двойственна. Она по глупости возраста полового созревания вступает в эротическую связь с Гумбертом, а затем оказывается в его плену, но желает видеть в нем только приемного отца, и в дальнейшем относится к их связи, как к ненужному ей инцесту. Она бежит от него к его двойнику, Куильти, в которого она влюблена, только для того, чтобы обнаружить свою ошибку и бежать и от него. Она выходит замуж за хорошего парня Скиллера, к которому хорошо относится, но, кажется, не любит, и умирает, рожая ему ребенка. Эти перипетии формульны, парадигматичны для женской сущности трагедии нового, современного типа, сопоставимого в своих отличительных чертах с античным. Но заметим, что внутренним раздвоением их

можно объяснить только с точки зрения Гумберта. В „романе Белокожего Вдовца“ Гумберта Гумберта Лолита – Мэнада.

Но в романе Набокова Лолита – не бессмертный демон и не Мэнада, как ее видит Гумберт. Она не оргиастична. И она не убивает своего бога, как это делает Мэнада. Пользуясь другим ивановским понятием, она монада – существо волевое, внутренне цельное, поставленное в положение трагической героини жестоким пуппенмейстером, распорядителем балагана жизни. Понятие монады – метонимически отмеченное в *Лолите* именем Моны Даль – Иванов заимствует, разумеется, из *Монадологии* Лейбница для того, чтобы охарактеризовать принцип единства, представляемый Аполлоном в противоположность принципу диады, представляемому Дионисом. Многократно у Иванова и высказывания о „самоопределяющейся волевой монаде, утверждающей себя независимой от всего, что не она“ (Иванов 1909, 117, 333, 340 и тд.). Повторим: монада представляет – в противоположность темному дионисийски-демоническому самопротиворечивому началу – начало волевое, ясное, светлое, неразложимо единое и простое, аполлоническое.

В статье о литовском художнике-символисте Чурленисе, посвященной проблеме синтеза искусства, Иванов приводит большую цитату из *Монадологии* Лейбница, которой завершается сборник *Бороды и межи*. В этом пассаже Лейбниц демонстрирует понятие монады так: „Всякую часть вещества можно представить себе как сад, полный растений, и как пруд, полный рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков – опять такой же сад, или такой же пруд“ (там же, 351). В путешествии Гумберта с Лолитой, размеченном неподвижными звездами, как Бедекер и Иванов, упоминаются такие достопримечательности, как „рыборазводная станция в штате Идаго“ и „Еллостон Парк и его цветные горячие источники, малютки-гейзеры, булькающие радужные грязи (символы моей страсти)“ (Набоков 1967, 141). Если „малютки-гейзеры“ с последующим разъяснением – очевидное обыгрывание фамилии Лолиты – Гейз, то и парк и рыборазводная станция – это члены символического ряда, а именно, аллюзия к цитате из *Монадологии* Лейбница в статье Иванова, и она так же относится к Лолите – к ее монадической, или аполлонической сущности. В двояком жизненно-философском и рефлексивно-метафизическом смысле Набоков здесь указал на нечто очень важное для понимания того, что лежит в основе его искусства и мира, – на теоремный характер этой основы – не в математическом смысле, а в ивановском, в котором теорема, подобно таким понятиям, как мифема, стратегема, фонема, подразумевает простейшее концептуальное ядро соответствующего смыслового поля.

Диадический принцип трагедии, по Иванову, действует различным образом в женском и в мужском герое. Агонистический принцип трагедии заключается в том, что мужской герой противостоит противнику, похожему на него, как двойник. Если в женщине-героине происходит внутреннее раздвоение, то с мужским героем происходит внешнее удвоение (Иванов 1916, 250). Таковы Дионис и его антагонист Ликург. Именно таково соотношение между Гумбертом и Куильти – антагонистами и зеркальными подобиями. Убивая ЛИКУрга–КУИЛЬТИ, Гумберт убивает собственное отражение. Здесь находится разгадка и удвоенного имени Гумберт Гумберт – это образ внешнего удвоения. Джон Рэй видит в этом псевдониме „маску – сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза“ (Набоков 1967, i).

„Ведь и по существу исследуемого предмета, – говорит Иванов, – можно предугадать, что раскрытие диады в психологии личности должно выражаться исступлением и что искусство, представляющее это раскрытие в действии, должно быть отображением не состояний спокойного разумного сознания, но состояний выхода из него – душевных аномалий“ (Иванов 1916, 244). Как проявление трагической душевной аномалии и должна быть понята педофилия Гумберта. Это эстетически усовершенствованная проекция губительного желания обладать менадой, которая не имеет собственной воли, является своего рода куклой, еще-неличностью, ребенком. Иванов подчеркивает, что трагическое аномальное сознание бывает внешне отмечено сугубой логичностью. „Soyons logiques, кукарекала и петушилась галльская часть моего рассудка“, – хватается за соломинку Гумберт в разгаре своего безумия (Набоков 1967, 219). Отличительно ивановская формула трагедии разыграна у Набокова сполна.

Наконец, трагический хор, из которого на первоначальной стадии выступил, чтобы погибнуть, герой, по Иванову, в процессе развития трагедии становится представителем Аполлона. В конце *Лолиты*, Гумберт, после убийства Куильти настигаемый полицией, останавливается и вызывает в памяти мираж однажды слышанного светлого хора детских голосов, причем его поражает ужасом то, что в этом хоре нет голоса Лолиты (там же, 285–286). Это развязка трагедии. В ее начале есть другой образ хора – список класса Лолиты, который полон особого значения для Гумберта. Из этого хора выступила трагическая героиня Гейз Долорес – в таком виде ее имя находится в классном списке, и в этой официальной перестановке имени и фамилии Гумберт видит маску, – выступила и погибла.

Заметим теперь, что певец дионисийского безумия Вяч. Иванов несколько не безумен как в качестве поэта, так и в качестве теоретика – он предельно ясен, уравновешен, аполлоничен, настаивая на дионисическом послушании божественной воле. В этом есть нечто комическое, если по-

смотреть на фигуру Иванова на фоне его теорем.<sup>5</sup> И если вспомнить, что он настойчиво призывал к слиянию искусства и жизни и пророчествовал: „Искусство станет лицедейством жизни“ (Иванов 1916, 239), то релевантность обращения к его фигуре окажется несомненной и даже неизбежной для такого иронического наблюдателя как Набоков. Если развернутая нами выше сеть идей и образов представляет собой основу, на которой возникла *Лолита*, то взгляд, брошенный на фигуру Иванова, предоставляет возможность проследить рождение и судьбу мотива, составляющего сердцевину сюжета *Лолиты*.

### Кукла „Иванов“

Когда С.А. Венгеров стал создавать *Историю русской литературы XX века* (самому веку еще не минуло двух десятилетий), он обратился к ряду писателей с просьбой прислать ему автобиографический очерк. „Автобиографическое письмо“ Вяч. Иванова к Венгерову было написано в Сочи в январе-феврале 1917 г. В нем есть такое признание о решающем событии в его жизни:

Властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это ницшеанство помогло мне – жестоко и ответственно, но, по совести, правильно – решить представший мне в 1895 г. выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которое обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью. Я прямо сказал о всем жене, и между нами был решен развод. Прежде чем были устранены многие препятствия, стоявшие на пути к нашему браку, я и Л.Д. Зиновьева-Аннибал должны были несколько лет скрывать свою связь и скитаться по Италии, Швейцарии и Франции. Друг через друга нашли мы – каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. (*Русская литература* 1917, 93-94)

Здесь замечательно все – от признания, что он стал ницшеанцем в личной жизни, до дионисийских красок в описании своего весеннего обновления. Иванов с помощью Ницше находит своего Бога в Дионисе.<sup>6</sup> Мэнадой,

<sup>5</sup> „Марионеточного“ Иванова и Иванова-шута представлял в своих мемуарах уже А. Белый. (Белый 1990, 344, 346)

<sup>6</sup> Следуя за Ницше, Иванов в то же время поучал его. Он считал, что Ницше сам не понял, что Дионисом он называет Христа, что, будучи правым в своей философии и

то есть спутницей Диониса, называл в своих стихах Иванов Лидию Зиновьеву-Аннибал. Оргиастический характер дионисийства в этом отношении не исчерпывает смысла ситуации. Еще важнее здесь то, что само по себе *Происхождение трагедии из духа музыки* не дает достаточного основания для понимания поступков Иванова. Если в своих теориях Иванов следовал за *Происхождением трагедии*, то в жизни он был очевидным последователем *По ту сторону добра и зла* и *Происхождения морали*. С помощью Ницше Иванов переступает через традиционную, то есть христианскую, мораль.

Поэтическим результатом явилось тематическое раскрепощение. Символисты вернули и легитимизировали эротизм, изгнанный из русской литературы в послепушкинскую эпоху. Во главе этого направления стояли Вяч. Иванов и его жена, Лидия Зиновьева-Аннибал. Иванов был также теоретиком эротизма. В статье „Мысли о символизме“ он дал эротическое определение символа и Символизма:

Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творчества, так переживаемого. Символ – творческое начало любви, вожатый Эрос. (Иванов 1916, 149)

Здесь речь идет об определении Художника. Но Вяч. Иванов был не только поэтом и теоретиком эротического. Еще более замечательна его практика, его личная жизнь, о которой он говорит в цитированном выше письме к Венгеру и которая стала важным фактом литературного быта Серебряного века. Иванов сумел осуществить то соединение поэзии и жизни, о котором он любил говорить.

Иванов осуществил эту идею и второй раз: через три года после скоропостижной смерти Л. Зиновьевой-Аннибал он вступил в связь с ее дочерью, своей падчерицей, Верой Шварсалон, и тем самым создал прототип „Волшебника“ и *Лолиты*. Не удивительно, что на фоне ивановского литературного контекста у Набокова вырисовывается фигура самого философа и поэта – она отделяется от этого фона и входит на правах действующего лица в набоковский мир.<sup>7</sup> Так возникает кукла „Иванов“, которой поручаются различные роли.

психологии, Ницше ошибся в своей исторической концепции, от Диониса до Христа под разными именами проходит единая история религиозных поисков человека. Христианство – единственно возможный последний вывод того устремления, которое началось в дионисийстве. (Иванов 1994 [1923], 11)

<sup>7</sup> Выскажем догадку, что гумбертова первая любовь, рано умершая Аннабелла, помимо очевидной аллюзии к Э.А. По, содержит намек на Зиновьеву-Аннибал.

Гумберт Гумберт родился в 1910 г., том самом, в котором Вячеслав Иванов вступил в связь со своей падчерицей, а Блок написал свой „бедкер по Иванову“. В послесловии к *Лолите* Набоков указал на то, что замысел *Лолиты* связан с десятью годами ранее написанным рассказом „Волшебник“, в котором он впервые разработал тему трагической любви немолодого мужчины к девочке-подростку, чьей близости он добивается путем женитьбы на ее смертельно больной матери, так что дочь вскоре остается на его попечении.

Почему рассказ называется „Волшебник“? Почему и Гумберт Гумберт, поэт а *ses heures*, называет себя „хитрым кудесником“ (Набоков 1967, 39)? Да потому что, по Иванову, поэт-символист должен „дельно воплотить в своей жизни и своем творчестве (непрерменно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) мирозерцание мистического реализма или – по слову Новалиса – мирозерцание „магического идеализма““ (Иванов 1916, 136-7; курсив внесен).

Набоков рассказал об обстоятельствах, в которых возник замысел рассказа „Волшебник“, причем – в своей неподражаемой манере, – во-первых, оставил неясным, какова связь между теми обстоятельствами, о которых он рассказал, и замыслом „Волшебника“, во-вторых, дал ключ к решению этой загадки, а точнее – спрятал его:

Первая маленькая пульсация *Лолиты* пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статейкой об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен. Толчок не связан был тематически с последующим ходом мысли, результатом которого, однако, и явился прототип настоящей книги: рассказ, озаглавленный „Волшебник“, в тридцать, что ли, страниц. (Набоков 1967, 289)

Это образцовый набоковский ход: скрыто более, чем раскрыто. Сообщение скорее интригует, чем что-либо разъясняет. Связь толчка с последующим ходом мысли вызывающе мистифицирована. Какова же связь между рисующей решетку обезьяной и замыслом предшественника *Лолиты* –

---

Иванов оправдывал свою женитьбу на падчерице тем, что она напоминает ему умершую жену, подобно тому, как Гумберт Гумберт намекал на то, что его тяга к нимфеткам движима неизгладимой памятью о его первой любви.

„Волшебника“?<sup>8</sup> Этого, то есть самого главного, Набоков не поясняет. Как обычно, ключ лежит в интертекстуальном плане – мы находим его в статье Вяч. Иванова „Манера, лицо, стиль“ (1912). Статья эта продолжает обсуждение проблемы слияния жизни и искусства, ранее поднятой в статье „Заветы символизма“ (1910), на которую и откликнулся Блок своей статьей „О современном состоянии русского символизма“ (1910).

С точки зрения реального символиста Иванов пересматривает проблему мимесиса (подражания), традиционно считавшегося основой искусства. Он задается вопросом, как может художник избежать эклектичности, если он занят отображением жизни? Его ответ: „проникнув все наше творчество дыханием души живой“. Душа живая обитает в целостной личности, откуда и исходит единство произведения искусства. Однако современный человек потерял веру в „субстанциальное единство“, и душа для него – не субстанция, а только способ существования.

Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни? Если же оно осталось в жизни, то, конечно, неправильно видеть свое назначение в том только, чтобы пассивно отражать жизнь. Тогда начинает в нем преобладать элемент *миметический*, который, по справедливому мнению Платона, есть лишь первородный грех искусства, его отрицательный полюс. „Художник – не обезьяна“, скажем мы, повторяя слова одного античного поэта Эсхиловой школы, который так обозвал знаменитого актера своего времени, тянувшего трагедию Софокла к психологическому натурализму. *Чтобы искусство было жизненно, художник должен жить... (176-177; курсив внесен)*

Если мимесис как примитивный принцип превращает художника в обезьяну, то, естественно, первый шаг обезьяны к искусству – миметический. Обезьяна, упомянутая Набоковым, воспроизведя происхождение искусства, взяла на себя роль миметического художника: она создала образ своей собственной клетки. Подлинный художник, по Иванову, воспроизводит не свою клетку, а свое внутреннее я, свою собственную душу. Газетная заметка, которую Набоков, быть может, придумал, – это забавное переложение ивановской теории. В этой связи клетка, которую нарисовала обезьяна, приобретает особенный смысл. Набоков сообщает, что прочел заметку во время приступа межреберной невралгии. Это казалось бы случайное, „реалистическое“ обстоятельство, полно смысла. Набоков оставил комментарий о символическом значении этой болезни в стихотворении, написанном как раз тогда, когда работа над *Лолитой* была в начальной стадии:

<sup>8</sup> Что касается рю Буало, то этот реальный парижский адрес Набокова в данном случае напоминает о высшей реальности французского классицизма, истории трагедии и в конечном счете – теории Иванова.

## NEURALGIA INTERCOSTALIS

О, нет, то не ребра  
 – эта боль, этот ад –  
 это русские струны  
 в старой лире болят.

(Во время болезни) Март-апрель 1950 г.  
 (Набоков 1979, 282)

„Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн“, – вторит этому стихотворению Набоков в Постскриптуме к русскому изданию *Лолиты*, имея в виду то, что он к этому времени ушел из русского языка и русской темы.

Словом, клетка, которая была у Набокова на уме, – это его собственная грудная клетка, обиталище его живой души. Как обычно, набоковская мысль движется не по пути абстрактных сопоставлений и выводов, то есть не по пути наименьшего сопротивления, а по капризному пути глубинных ассоциаций. Вяч. Иванов не только теоретически опротестовал сходство между художником и обезьяной, но и отверг миметический принцип в жизни – своей собственной неподражательной и сенсационной жизнью. Не отсюда ли замечание Набокова: „Импульс, который я зарегистрировал, не имел никакой текстуальной связи с последующим ходом мысли, который привел все же к прототипу моего нынешнего романа, рассказу размером что-то около тридцати страниц?“

Скрытая связь здесь, в терминологии Р.О. Якобсона, включает не только канал, но и сообщение. Ассоциация ивановской личной истории с его теорией дает неожиданный прибавочный продукт: изображение западни, или клетки, в которую человек посажен или сажает самого себя. Увозя Лолиту из Бердслея, сходя с ума от ревности, Гумберт Гумберт чувствует, что попал в западню. Но за рулем автомобиля, неуклонно его преследующего, он подозревает всего лишь сыщика. Этот мнимый сыщик кажется ему похожим на его собственного дядю Траппа (англ. trap, ловушка). Мало того, мнимый сыщик, Клэр Куильти, похож на него самого, как брат. То, чего не сознает Гумберт, но что знает его подсознание, – это, что он находится в собственной ловушке. И так, сквозь миметический образ, созданный обезьяной, сквозит другая, реальнейшая реальность – *realioga*.

В списке достопримечательностей, которые Гумберт и Лолита осматривали в их первом путешествии по Америке, есть „Зоологический парк в Индиане с большой компанией обезьян, обитающей на бетонной реконструкции флагманской каравеллы Христофора Колумба“ (Набоков 1967, 141). Американская Индиана – напоминание о том, что чужим именем, Индией, Колумб назвал открытый им новый мир. Колумб, называющий Ин-

дий чаемую и открытую им страну, – это образ, с помощью которого Иванов определяет символистов в статье „Предчувствия и предвестия“ (1906): „Символы наши – не имена; они – наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывает из-за дальнего горизонта“ (Иванов 1909, 193).

Намек на источник „Волшебника“ включен в текст рассказа. Размышляя о своем тяготении к девочкам-подросткам, герой рассказа думает, что это не так уж неестественно, что он мог бы быть отличным отцом одной из них, что вряд ли можно установить границу между отцовским чувством и более страстной его разновидностью и, следовательно, у них есть то общее, чем и оправдано „редкое цветение *этого* в Иванову ночь моей темной души“ (Набоков, 1987, III, 138). В полном отражений и теней языке Набокова „Иванова ночь“ отсылает к славянскому архаическому ритуалу, приуроченному к кануну дня Иоанна Предтечи, празднуемого 24 июня, но „Иванова ночь“ – это еще и „ночь Иванова“.<sup>9</sup>

Одна из ранних версий темы любви отчима к падчерице у Набокова появилась в *Даре*. История тайной любви к падчерице Зине, Щеголева, бывшего прокурора и старого пошляка, имеет фарсовый характер. Поведан этот безобразный фарс на Агамемнонштрассе – название улицы несет аллюзию к *Орестейе*, античному трагическому циклу, в котором немалую роль играет инцест.<sup>10</sup> Эта аллюзия – в соответствии с общим правилом набоковской поэтики – в свою очередь влечет другую аллюзию – к главному теоретику греческой трагедии Серебряного века, Вяч. Иванову.<sup>11</sup> И в самом деле, *Дар* полон полемики с Ивановым по поводу Пушкина, которого тот поучал в духе своей теории дионисийского культа как хорового единства, утраченного впоследствии европейской культурой, откуда происходит трагедия лирического поэта (см. Сендерович и Шварц 1999а). Не менее существенно то, что в „Заветах символизма“ Иванов осуждает Пушкина за его воззрение „на адекватность слова, на его достаточность для разума, на непосредственную сообщительность ‚прекрасной ясности‘, которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!“;

<sup>9</sup> Ср. аналогичные игры в других текстах Набокова: „знакомый труп“ – вместо „труп знакомого“ (*Дар*), „белая статуя поэта“ – вместо „статуи поэта Белого“ (*Приглашение на казнь*).

<sup>10</sup> К этому же смысловому полю относится имя тренера Лолиты по теннису, Электры Гольд. Гольд при этом – знак аполлоновой золотой солнечности. Теннис, игра в мяч, jeu de raquette – другой устойчивый трагический мотив Набокова, один из сквозных мотивов *Лолиты*.

<sup>11</sup> В том же 1910 г. на „башне“ Иванова было поставлено Мейерхольдом „Поклонение кресту“ Кальдерона, где происходит (непреднамеренный) инцест брата и сестры. Брата, Эусебио, играла Вера Шварсалон (см. напр. Пяст 1997 [1929], 119).

пушкинской ясности он предпочитает тютчевскую темноту (Иванов 1916, 126-7). Прокурорская установка в литературной критике претила Набокову, что и нашло отражение в фигуре прокурора Щеголева.

Набоков высмеял тех, кто называл Аду „сестрой Лолиты“. В самом деле, сверхъестественно чувственная Ада – противоположность нормальной девочки Лолиты. Но Ада – в зеркально перевернутом мире – продолжает линию произведений о нимфетках и роковым характере любви к ним. Поэтому неудивительно, что в Аде встречаются уж совсем балаганные рефлексии Вяч. Иванова. Таков написанный пастозным маслом портрет предка Ады, „старого князя Всеслава Земского (1699-1797), друга Линнея и автора ‚Flora ladogica‘: он держит свою едва ли достигшую подросткового возраста невесту и ее русую куклу на своих обтянутых атласом коленях“ (Nabokov 1969, 46). Подросткового возраста невеста – лишь небольшое преувеличение по отношению к невесте-дочери; Линней, великий классификатор природы, – отличная компания знаменитому классификатору культуры; прозрачна рифма Всеслав/Вячеслав.

Еще более выразительная виньетка в той же Аде выглядит и вовсе гротескно:

Один американец, некто Иван Иванов из Юконска, охарактеризованный „по обыкновению пьяным работягой“ („удачное определение, – сказала Ада с усмешкой, – настоящего художника“), как-то сумел обрюхатить – во сне, как настаивал и он сам и его большая семья – свою пятилетнюю пра-правнучку Марью Иванову, а затем пять лет спустя – еще сделал ребенка марьиной дочери Дарье в новом приступе сонливости. Фотография Марьи, десятилетней бабушки, с маленькой Дарьей и грудной Варей; ползающей около нее, обошла все газеты... (Nabokov 1969, 142)

Конечно же в „определении настоящего художника“ опьянение должно быть дионисийским. Сомнамбулизм новой поэзии декларировался Вяч. Ивановым неоднократно, в том числе и в „Заветах символизма“. Разумеется, имя Иванов отлично служит маской даже не будучи изменено.<sup>12</sup>

Предшественником Ивана Иванова Ады был не кто иной, как Гумберт Гумберт *Лолиты*:

... признаюсь, смотря по состоянию моих гланд и ганглий, я переходил в течение того же дня от одного полюса сумасшествия к другому – от мысли, что около 1950-го года мне придется тем или иным способом отделаться от трудного подростка, чье волшебное нимфетство к то-

<sup>12</sup> Сравни: „The present messenger called himself James Jones, a formula whose complete lack of connotation made an ideal pseudonym despite its happening to be his real name“ (Nabokov 1969, 350).

му времени испарится, – к мысли, что при некотором прилежании и везении мне, может быть, удастся в недалеком будущем заставить ее произвести изящнейшую нимфетку с моей кровью в жилах, Лолиту Вторую, которой было бы восемь или девять лет в 1960-ом году, когда я еще был бы *dans la force de l'âge*; больше скажу – у подзорной трубы моего ума или безумия хватало силы различить в отдалении лет un *vieillard epoque vert* (или это зелененькое – просто гниль?), странноватого, нежного, слюнявого д-ра Гумберта, упражняющегося на бесконечно прелестной Лолите Третьей в „искусстве быть дедом“, – воспетом Виктором Гюго. (Набоков 1967, 156)

В реконструируемом контексте рефлекс Вяч. Иванова различим и в рассказе „Совершенство“ (1932). Герой рассказа носит имя Иванов. Он не напоминает Вяч. И. Иванова-человека, но его влюбленность в старые географические карты принадлежит тому же смысловому полю, что и *Кормчие звезды* и символисты-колумбы Вяч. Иванова. Эти летучие подобию оживают постольку, поскольку составляют окружение ключевой фигуры сокрытия. За день до смерти Иванов ведет мальчика Давида, порученного его заботам, в лес, потому что лес „[э]то первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума“ (Набоков 1990, II, 417). Знаменитая фраза Бодлера „L'homme у passe à travers de forêt des symboles“ неоднократно интерпретировалась Вяч. Ивановым. Например, в статье „Две стихии в современном символизме“ он писал: „В символах, обставших дух, ‚как лес‘ (по уподоблению Бодлера) была найдена вселенская правда“ (Иванов 1909, 243). И далее: „Всякая вещь есть уже символ, тем более глубокий, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности“ (там же, 274), читай: абсолютной реальности, или *совершенству*. В „Спорадах“ Иванов признавал, что облачители, они же символисты, „любят в маске символ – тело тайны“, при этом они „заводят в темный лес и часто не умеют вывести из него заблудившихся“ (там же, 345). Набоковский Иванов из рассказа „Совершенство“ заблудился сам. В момент смерти с его глаз спадают темные очки и мир обретает собственные краски. Как бы между прочим в „Совершенстве“ брошена следующая фраза: „...Иванов подходил к самому приплеску [...] и вдруг отскакивал: волна, разлившись дальше предтечи, облила ему штаны“ (Набоков 1990, II, 416). Незаметное в этом контексте слово „предтеча“ метонимическим рикошетом подчеркивает повышенную значимость имени Иванов, напоминая об Иоанне Предтече и, следовательно, об „Ивановой ночи“. К скромному репетитору, каким является герой набоковского рассказа в его реальном смысле, это никакого отношения не имеет, но зато в другом плане – в плане *realiora* – смысл этого намека формульный. И в самом деле, Вяч. Иванов был Предтечей – Блока, Мессии Символизма, не в хронологическом смысле, но как создатель идей, подхваченных Блоком и

положенных им в основу прозы его очерков и статей, которая была так важна для Набокова. В предисловии к английскому изданию рассказа Набоков писал: „Хотя я и давал частные уроки в годы моей экспатриации, я отказываюсь от какого-либо иного сходства с Ивановым“ (Nabokov 1995, 648). Сходство тут слишком призрачное, чтобы от него отречься, но у Набокова были серьезные причины отмежеваться от носителя идеального псевдонима.<sup>13</sup>

### Обманчивая сирена

В „Постскрипtum к русскому изданию“ *Лолиты* перешел последний абзац английского „Послесловия“. Набоков замечает, что сохранил его в переводе лишь из научной добросовестности. Вот выдержка из этого абзаца, на который Набоков так настойчиво пытается обратить наше внимание:

Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишённого в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, чернobarхатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций – которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебство воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов. (Набоков 1967, 295)

На чернobarхатном фоне слога этого пассажа Набоков продемонстрировал нам тот самый фокус, о котором говорит – в то самое время, как он о нем говорит. Самый образ волшебника в конце „Послесловия“ вряд ли случаен в тексте, где замысел *Лолиты* поставлен в связь с рассказом „Волшебник“. Как мы показали, замысел этого рассказа связан с воспоминанием о Вяч. Иванове. В поддержку этого анализа приведем характерные слова Иванова о художнике из одной из самых известных его статей, „Две стихии в русском символизме“ (1908):

Но раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно он откажется от принципа символического означенования ради красоты своего, свободно расцветшего в душе „идеала“, который он передает толпе, как произведение своей мечты, своего „творчества“, чтобы пленить ее зрелищем красоты, только красоты, быть может, не су-

<sup>13</sup> И о Гумберте Гумберте, балаганном, карикатурном исполнителе роли мистического анархиста Иванова, Набоков нашел нужным сказать: „... мною изобретенный Гумберт – иностранец и анархист; и я с ним расхожусь во многом – не только в вопросе нимфеток“ (Набоков 1967, 294).

милой, как залетная птица из сказочных стран; рано или поздно станет и провозгласит себя художник *обманчивой сиреной, волшебником*, вызывающим по произволу обманы, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте. (Иванов 1909, 254-5; курсив внесен)

„Волшебник“ был написан художником, который видел в искусстве воспитательные обманы и хотел быть *обманчивой сиреной*.<sup>14</sup> Недаром и подписывался он в ту пору псевдонимом Сирина, другой формой того же имени. И был он всю жизнь мятежником против символистского „реализма“, то есть трансцендентного мистицизма, того, что Вяч. Иванов называл „Заветами символизма“ и на который автор „Послесловия“ к *Лолите* откликнулся желанием „преодолеть по-своему наследие отцов“ („заветы“ в ивановском контексте и значит „наследие“).

Тут важно не запутаться: в „Послесловии“ к *Лолите* речь идет о двух „волшебниках“ и, соответственно, о двух романах – „романе Светлокожего Вдовца“ Гумберта Гумберта и романе Владимира Набокова. О двух разных магиях идет речь и в „Двух стихиях в русском символизме“ Вяч. Иванова. Словом, Набоков противостоит Иванову как волшебник – волшебнику.

В том же пассаже из последнего абзаца „Послесловия“ следует обратить внимание на слова: „мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога“. Они звучат как начало, продолжение которого мы находим в *Других берегах*, точнее – в „Предисловии к русскому изданию“ (написанному в год окончания *Лолиты*, 1954): „Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или *Иванова*, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия“ (Набоков 1978, 7; курсив внесен). Заметим, Иванов как нарицательное имя не отличается от няни и, следовательно, избыточен рядом с ней, но ряд – Иванов как Вяч. Иванов, няня и русская публицистика – имеет смысл: он представляет элитарную культуру, народную культуру и среднюю культуру образованной России. Здесь тот же, уже знакомый нам прием: общее имя служит совершенным псевдонимом, позволяющим скрыть названное en tout lettres имя.<sup>15</sup> Иванов здесь недаром назван среди носителей общего языка и в противополож-

<sup>14</sup> Ср. второе интервью Набокова Апеллю в авг. 1970. (Nabokov 1990, 161)

<sup>15</sup> В *Лодвиге* кембриджские друзья Мартына Эдельвейса спрашивают, не знает ли он Иванова из Москвы. Это не пустая шутка, а опять-таки знак присутствия вячеслав-ивановского контекста в романе.

ность носителям языка индивидуального – язык Вяч. Иванова был языком эпохи младшего Символизма.

Наконец, начальная фраза того же рассматриваемого нами пассажа: „Личная моя трагедия“ – не имеет ничего общего с драматизацией своего состояния. На концептуальном уровне – на котором Набоков только и высказывался – это противопоставление себя ивановской концепции художника, искусства, трагедии. Настоящий художник, то есть „реальный“ символист, по Иванову, не выражает свое личное, а познает „реально“ существующую истину. Трагедия – высочайший образец искусства – общее дело и не может быть личной. „Личная трагедия“ для Иванова – оксюморон, для Набокова – единственно существенный предмет искусства. Интересующее Набокова редкое, уникальное, единственное – заявляет о себе тем, что переступает общие законоустановления морали, но исключительно в области искусства. И мистическое трансцендирование и переход от искусства к жизни – ложные шаги для художника, спускавшегося в ад подсознания.

\* \* \*

Итак, художник, в намерения которого входит „пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее“ (Набоков 1952, 225), находит в балагане наиболее адекватное пространство. На фоне театрально-ориентированной культуры Серебряного века Набоков выработал концепцию Жизни как балагана Смерти, балагана трагического. На подмостках этого балагана выступают его пуппенмейстеры – теоретики трагедии и балагана, выступают в качестве кукол, которыми управляет невидимая рука пуппенмейстера, стоящего над ними.<sup>16</sup> В этом контексте и должно быть понято обращение В.В. Набокова к Вяч. И. Иванову.

### Л и т е р а т у р а

1917. *Русская литература XX века*. Под ред. С.А. Венгерова, т. 3, кн. 7 и 8. Москва.

Белый, А. 1990. *Начало века*, Москва (1-ое изд. 1933).

Блок, А. 1960. *Собрание сочинений*, Москва, 1960-1965.

Clayton, J.D. 1994. *Pierrot in Petrograd*, Montreal.

<sup>16</sup> Об использовании Набоковым имен пуппенмейстеров и историков балагана для балаганных персонажей см. Сендерович и Шварц 1997, 210 и след.

- Чулков, Г.И. 1921. „К истории „Балаганчика““, *Культура театра*, 7–8.
- Евреинов, Н. 1996. „Театр и эшафот“, *Мнемозина*. Москва, 21-44. (1918)
- Иванов, В. 1909. *По звездам*. СПб.
- Иванов, В. 1916. *Борозды и межи*. Москва.
- Иванов, В. 1994 [1923]. *Дионис и прадионисийство*. СПб. (Первое изд. Баку, 1923)
- Набоков, В. 1952. *Дар*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1967. *Лолита*, Ann Arbor.
- Nabokov, V. 1969. *Ada or Ardor: a Family Chronicle*, New York.
- Набоков, В. 1978. *Другие берега*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1979. *Стихи*. Ann Arbor.
- Набоков, В. 1987. *Собрание сочинений*, Ann Arbor.
- Набоков, В. 1990. *Собрание сочинений* в 4-х тт. Москва.
- Nabokov, V. 1990. *Strong Opinions*, New York.
- Nabokov, V. 1995. *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York.
- Пайман, А. 1998. *История русского символизма*. Москва.
- Пяст, Вл. 1997. *Встречи*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1997. „Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья Вторая“, *Новое литературное обозрение*, 26, 201-222.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1999. „„Лолита“: По ту сторону порнографии и морализма“, *Литературное обозрение*, 2, 63–72.
- Сендерович, С., Шварц, Е. 1999а. „Поэт и чернь: О рецепции Пушкина в Серебряном веке“, *Russian Language Journal*, 174-176, 329-55.