

Дорогому сыну Алексею

от сарматского отца

СТАНИСЛАВ РОСОВЕЦКИЙ

Kijów

5. III. 2000 г.

**СТИХОТВОРЕНИЕ ВЛАДИМИРА НАБОВОВА
„ЛИЛИТ” (1928): МИФОЛОГИЧЕСКОЕ,
ПАРОДИЙНОЕ, МОРАЛИСТИЧЕСКОЕ**

Стихотворение, один из аспектов изучения которого предлагается, Владимир Набоков опубликовал только в 1970 году, в сборнике стихотворений и шахматных задач *Poems and Problems* с таким автокомментарием: „Написанное свыше сорока лет тому назад, чтобы позабавить приятеля, это стихотворение не могло быть опубликовано ни в одном благопристойном журнале того времени. Манускрипт его только недавно обнаружился среди моих старых бумаг. Догадливый читатель воздержится от поисков в этой абстрактной фантазии какой-либо связи с моей позднейшей прозой”¹.

Перед нами сразу же встает вопрос: а правомерно ли рассматривать эту вещь, напечатанную только через сорок с лишним лет, в книге о литературе 20-х годов? Ведь она, оставшись „манускриптом” в архиве автора, не могла принять участия в литературном процессе своего времени. Сомнение это надо отбросить. И не потому, что относит *Лилит* ко времени публикации было бы еще нелепее (это имело бы смысл, если бы речь шла о мистификации) – стихотворение явно отражает состояние творческого сознания поэта именно конца 20-х годов, бесспорно, участвовало в развитии его внутреннего „литературного процесса”, имело, наконец, своего читателя (неизвестного „приятеля”). А самый серьезный аргумент лежит в иной плоскости. В самом-то деле, разве существует „русская литература 20-х годов” как некий твердо очерченный литературный факт – в понимании позитивиста Александра Пыпина, лефовском или даже Юрия Тынянова? Однако реально мы имеем дело с неким историко-литературным фантомом, точнее сказать, с Протеем, очередной облик которого творит его очередной интерпретатор, и не нужно быть пророком, дабы предугадать, что тот облик литературы 20-х годов, который предстанет перед читателем этого сборника, будет иным, нежели предло-

¹ В. Смирнов, *Примечания*, [в:] В. Набоков, *Стихотворения*, Москва 1991, с. 212. Далее поэтические тексты Набокова цитируем по этому изданию. Разрыв книжных связей с Россией и общее бедственное состояние руссистики в киевских научных библиотеках вынуждает меня просить извинения за непривлечение новейшей литературы.

женные в известной работе Андрея Кулинича. И в этой творимой сейчас очередной (конечно же, не последней) ипостаси литературы этого интереснейшего периода рассматриваемое стихотворение Набокова имеет право на свою нишу, поскольку оно выделяется среди его поэзии той поры, не произведшей, – быть может, справедливо – сильного впечатления на современников, новизной и глубиной поэтического содержания.

Для удобства читателя, возможно, заинтригованного такой характеристикой *Лилит*, приведем текст стихотворения целиком, пронумеровав для последующих отсылок стихи:

ЛИЛИТ

- 1 Я умер. Яворы и ставни
горячий теребил Эол
вдоль пыльной улицы.
Я шел,
и фавны шли, и в каждом фавне
я мнил, что Пана узнаю:
„Добро, я, кажется, в раю”.
- 10 От солнца заслонясь, сверкая
подмышкой рыжею, в дверях
вдруг встала девочка нагая
с речною лилией в кудрях,
стройна, как женщина, и нежно
цвели сосцы – и вспомнил я
весну земного бытия,
когда из-за ольхи прибрежной
я близко–близко видеть мог,
как дочка мельника меньшая
шла из воды, вся золотая,
с бородкой мокрой между ног.
- 20 И вот теперь, в том самом фраке,
в котором был вчера убит,
с усмешкой хищною гуляки
я подошел к моей Лилит.
Через плечо зеленым глазом
она взглянула – и на мне
одежды вспыхнули и разом
испелились.
- 30 В глубине
был греческий диван мохнатый,
вино на столике, гранаты,
и в вольной росписи стена.
Двумя холодными перстами
по-детски взяв меня за пламя:
„Сюда”, – промолвила она.
Без принуждения, без усилъя,
лишь с медленностью озорной,
она раздвинула, как крылья,

40 свои коленки предо мной.
И обольстителен и весел
был запрокинувшийся лик,
и яростным ударом чресел
я в незабытую проник.
Змея в змее, сосуд в сосуде,
к ней пригнанный, я в ней скользил,
уже восторг в растущем зуде
неописемый сквозил, —
как вдруг она легко рванулась,
отпрянула, и ноги сжав,
вуаль какую-то подняв,
50 в нее по бедра завернулась,
и полон сил, на полпути
к блаженству, я ни с чем остался
и ринулся и зашатался
от ветра странного. „Впусти”, —
я крикнул, с ужасом заметая,
что вновь на улице стою,
и мерзко блеющие дети
глядят на булаву мою.
„Впусти”, — и козлоногий, рыжий
60 народ все множился. „Впусти же,
иначе я с ума сойду!”
Молчала дверь. И перед всеми
мучительно я пролил семя
и понял вдруг, что я в аду.

Берлин, 1928 г.

Возвращаясь к автокомментарии, отметим прежде всего, что у Набокова он есть элемент ведущейся в сборнике игры с читателем, правила которой устанавливает автор. Главное, в чем он хочет убедить нас на сей раз, это что стихотворение создавалось как принципиально непечатное, но и теперь автор предупреждает, что писал его с целью несерьезной, „чтобы позабавить приятеля”. Если поверить в этом писателю, стихотворение его приобретает особый для нас интерес: отсутствовала оглядка на мнение литературных критиков, тогда еще не благосклонных к Набокову—поэту, расширялась возможность для свободного выплеска из подсознания психического и творческого материала, не скованного самоцензурой „печатности” и „серьезности”. В дофрейдовский еще период изучения психологии творчества Ивана Франко, украинский филолог и поэт, утверждая даже, что „литературный критик именно в этом преобладании бессознательного в творческом процессе находит определенный критерий для того, чтобы оценить, за какими произведениями стоит настоящий поэтический талант, настоящее „вдохновение”, а в каких только холодное, рассудочное, сознательное сочинительство, голая техника, дилетантизм”². Разумеется, Франко несколько упрощает предложенную ним оппозицию, и, во всяком случае, было бы

² И. Франко, *Из секретов поэтического творчества*. Пер. с укр. М. Пархоменко и И. Поступальского, Москва 1967, с. 89.

весьма опростетливо, как увидим, безоговорочно соотносить со стихотворением Набокова только первый ее член.

Конечно же, стихотворение легко поддается фрейдистскому истолкованию, и на это, не столь уж серьезное умственное усилие провоцирует читателя сам Набоков, запрещая ему (читай: подсказывая) усматривать связь этой „абстрактной фантазии” с его „позднейшей прозой” (разумеется, романом *Лолита*). В.Ю.Бобрецов так прямо и видит в *Лилит* „своеобразный «черновик» *Лолиты*”³. Мы тут не станем развивать сопоставления стихотворения и романа (отметим только, что переключка названий отбрасывает определенный мифологический ответ на легкомысленно-мещанское имя героини романа), так как *Лолита*, развертывая в жизнеподобных прозаических формах одну из коллизий *Лилит* (тупиковый характер секса) и реализуя, так сказать, на этот раз во плоти возможность для иного повествователя компенсации мучительного для него комплекса, уходит от той мифологической и литературно-пародийной основы стихотворения, которую мы собираемся выявить.

Начнем же мы с жанровой специфики. Жанр *Лилит* весьма необычен для поэзии XX в. и не находит, как это обычно бывает, соответствия в жанровой номенклатуре поэзии классицистской. Это „путешествие на тот свет” или в более компактном – и потому более условном – наименовании – „видение” (*visio*). Жанр этот неплохо изучен в его средневековой христианской, в частности, западноевропейской форме⁴, которая обнаруживает связи, с одной стороны, с античной традицией, а с другой – с восточной, семитской – древнееврейской, арабской доисламской и исламской⁵; были и восточнославянские его воплощения.

На использование Набоковым именно этого жанра указывает многое. И прежде всего, первая фраза: „Я умер”. Уже ее грамматическая конструкция свидетельствует, что автор избрал достаточно редкую в средневековых видениях форму изложения, которую Арон Гуревич определяет как *Ich-Erzählung*, а фольклорист назвал бы термином, введенным К.В. фон Сидовом – меморат. В устной традиции эта форма естественна, пока о видении рассказывает сам визионер, в дальнейшей передаче возникает форма квазимемората, которую воспроизводит, например, в своей литературной обработке таких народных видений украинский писатель и фольклорист Паителеймон Кулиш⁶. Обращение к форме мемората у повествователя, образ которого создается в *Лилит*, обусловлено уже тем, что речь идет о личном опыте самого визионера в его собственном изложении и нет никакого посредника, записавшего его рассказ.

³ Из поэзии русского зарубежья (составление и вступительные заметки В. Б о б р е ц о в а), „Русская литература” 1991, № 1, с. 231.

⁴ Библиографию см., [в:] А. Г у р е в и ч, *Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства*, Москва 1990, с. 389-393. См. также: Б. Я р х о и исследование жанра видений. Вступ. зам., публ. и прим. А. Г р и б а н о в а, [в:] *Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации*, Москва 1989, вып. 4, с. 18-55. Далее страницы этой работы указываем в тексте.

⁵ См.: И. Ф и л ь ш т и н с к и й, *Представление о „потустороннем мире” в арабской мифологии и литературе*, [в:] *Восток-Запад...*, вып. 4, с. 56-64; А. Г р и б а н о в, *Заметки о жанре видений на Западе и Востоке*, [в:] там же, с. 65-77.

⁶ *Записки о Южной Руси*, т. 1, СПб. 1856, с. 303-311.

Сам же повествователь *Лилит* как бы доводит до логического конца эволюцию образа ясновидца, намеченную Борисом Ярхо: „В апокрифах – это лицо священное, объект культа [...]; в средневековых видениях – это простой человек и, главное, современник ближайших читателей” (с. 28). Если „пророк или апостол” уверены в своем будущем спасении, а средневековый ясновидец – нет, а иногда и „сам подвергается мучениям”, то повествователь у Набокова совершенно не озабочен участью грешного человечества, короля на троне или умерших недавно односельчан: его собственная посмертная судьба – единственный объект его „видения”.

В этой связи повествование в *Лилит* парадоксальным образом ближе к более ранней и более примитивной форме „видений” (в классификации Ярхо – „одновершинной”), нежели к поздней и более сложной. В одновершинных „видениях” все действие сосредоточено вокруг одного доминирующего момента, в нем „ясновидцу одновременно показывается наказание, ожидающее его, если он будет продолжать грешить, и блаженство, уготованное ему, если он исправится [...]”. По мнению Ярхо, именно „одновершинные видения ближе других стоят к психофизиологической основе, к реальным человеческим переживаниям” (с. 34). Такой же эгоцентризм повествователя в *Лилит*, где нет соответствующей вступительной части (рассказа об обстоятельствах, при которых произошло видение) позволяет все же реконструировать указанную конкретную его „психофизиологическую основу”, в которой ученый видит либо летаргическое состояние, либо „галлюцинации (в экстазе или бреде)”, либо сновидение (с. 22). Восточнославянская традиция явно предпочитала первый „фактор”, который получил в ней наименование „обмирания”: во всяком случае, именно таким путем освобождаются от телесной оболочки души инокини, что умерла от „синего прыща” в *Волоколамском патерике*⁷ и героини композиции Кулиша.

Однако в *Лилит* речь идет о сновидении. Прежде всего, повествователь, как выясняется, был „вчера убит”, а „обмирание” никогда не происходит в результате сметри насильственной. Что же касается галлюцинации, то ее приходится исключить по двум причинам. Во-первых, при галлюцинации (как и „обмирании”) временная дистанция не отмечается. Во-вторых, о том, что мы имеем тут дело именно со сновидением, а не галлюцинацией, достаточно надежно свидетельствует образный контекст стихотворения в поэзии Набокова 20-х годов. Дело в том, что в стихотворении того же 1928 года *Расстрел (Небритый, смеющийся, бледный...)* герой („он”, за которым следует искать лирическое „я”) в последние мгновения своей жизни оказывается „в чистом еще пиджаке” – образ того же ассоциативного ряда, как и „в том самом фраке, // в котором был вчера убит”. А *Расстрел*, в свою очередь, связан с так же озаглавленной вещью 1927 года (*Бывают ночи: только лягу...*), в которой та же навязчивая ситуация возникает уже у лирического героя и – что для нас важно – во сне:

⁷ *Волоколамский патерик. Московские Высшие женские курсы. Семинарий по древнерусской литературе*, Сергиев посад: Типография И. И в а н о в а, [б.г.] – [Вып.] 5. - с. 17-19.

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.

Между двумя *Расстрелами* есть и внутренняя образная связь: в частности, в более раннем стихотворении пробудившийся после кошмара герой видит, как:

в темноте, со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат.

А в *Расстреле* 1928 года перед героем („ним”) уже реальные – хотя употреблена та же стертая, почти языковая уже метафора – „четыре // дула, смотрящих в упор”. Следует отметить еще одну деталь, связывающую оба *Расстрела* на этот раз с *Лилит*. В стихотворении 1927 года лирического героя ведут „убивать” (в более позднем эта ситуация подразумевается), ведут, разумеется, красивые, скорее всего чекисты, и это слово („убивать”) подчеркивает незаконность казни, которую сами убийцы, наверное, объяснили бы требованиями „революционной законности”⁸. Но ведь „убит” и повествователь *Лилит*. Мы получаем возможность пояснить жестокость, с которой персонажи этой вещи обходятся друг с другом, эмоциональной атмосферой гражданской войны, все еще травмирующей психику поэта и бесчисленных его соотечественников по обе стороны советской границы.

Итак, перед нами рассказ о сновидении, точнее, видение, детали которого намекают именно на такую его „психофизиологическую основу”. Для нас такое ее уточнение приобретает принципиальную важность, ибо позволяет на пути интерпретации *Лилит* сделать несколько шагов, подсказанных капитальным трудом Зигмунда Фрейда *Толкование сновидений*. Известно, что Набоков очень резко выступал против „фрейдовщины” в истолковании снов с ее „средневековой темной подоплекой”⁹. Критика эта, однако, не помешала ему, внимательному читателю *Толкования сновидений*, именно из этой книги позаимствовать, как полагаем, если не основной „сюжет”, то, во всяком случае, некоторые детали *Лилит*. Речь идет о сновидении, записанном и истолкованном Отто Ранком; Фрейд перепечатал его во втором издании своей книги: „Я бегу вниз по лестнице за маленькой девочкой, которая что-то мне сделала, и хочу ее наказать. Внизу кто-то (взрослая женщина?) задерживает девочку; я хватаю ее, но не знаю, бил ли ее или нет, так как внезапно попадаю на середину лестницы и имею с девочкой половое сношение (как будто в воздухе) [...], при чем ясно вижу откинутую назад голову. Во время коитуса я вижу слева от себя (тоже как будто в воздухе) две небольшие

⁸ Эту же ситуацию в восприятии противоположной стороны ярко обрисовывает новелла Миколы Хвильевого Я (*Романтика*) (1923), весьма популярная у украинской революционной молодежи начала 20-х годов.

⁹ В. Н а б о к о в, *Другие берега*, [в:] В. Н а б о к о в, *Приглашение на казнь*, Кишинев 1989, с. 360.

картины, изображающие дом, окруженный зеленью; (затем я вижу себя неясно, точно в постели на верхней площадке лестницы) и просыпаюсь от ощущения влажности, объясняющейся испытанной поллюцией”¹⁰.

Пациент Ранка не объясняет (да и сам психоаналитик тоже) почему речь идет о „девочке” и за что хочет ее наказать. Набокову пояснения эти и не были нужны (со временем он исчерпывающе раскроет истоки подобной патологии в романе *Лолита*), однако в записи Ранка мы обнаруживаем такие важные для автора *Лилит* сюжетные компоненты: 1. сновидец запомнил „откинутую назад голову” девочки (в *Лилит* визионер в этой же ситуации видит „запрокинувшийся лик”); 2. сон то ли вспомнился, то ли рассказан был таким образом, что поллюция оказалась отделенной во времени от соединения; 3. „картины” функционально соответствуют „вольной росписи” (31), а изображение на них – дому *Лилит*, метонимически представленному в стихотворении его „дверью” (9; 62) и обстановкой ее комнаты (28–31); наконец 4. Ранк в своем истолковании игнорировал символику знаменитой „лестницы Иакова” (Быт. 28.12) и то, что события в сне происходят „как будто в воздухе”: трудно не истолковать поэтому сон как случившееся с душой героя, на пути ее из тела в иной мир.

Если наша догадка верна, она не только подтверждает правоту известных строк современницы Набокова: „Когда б вы знали, из какого сора [...]” Обнаруженное заимствование (или, если угодно, импульс, пусть просто параллель) демонстрирует, как неосторожно было бы усматривать в *Лилит* стихотворную фиксацию занятого сна самого поэта. Нет, перед нами литературная композиция, в которой извлеченное из подсознания подвергнуто тому „холодному, рассудочному, сознательному сочинительству” (Франко), без коего поэзия так же невозможна, как и без вдохновения.

Теперь обратимся к важным для нас деталям видения. Зададимся, прежде всего вопросом: визионер „умер”, но где, в каком, в чьем „том свете” он оказался?

Лексические подсказки („Эол”, „фавны”, „Пан”) указывают как будто на древнюю Грецию; греческий, античный колорит преобладает и в описании обиталища *Лилит* (28–31). Однако Фавн (*Faunus*), как известно, есть бог римского пантеона, изображавшийся как человек и не имеющий ничего общего с „козлоногим, рыжим народом” стихотворения; скорее всего, перед нами характерное для французской „легкой” поэзии конца XVII–XVIII вв. смешение „фавнов” с греческими сатирами и близкими к ним силенами. Смешение это Набоков переносит в свое стихотворение из ранней лирики Александра Пушкина (*Монах*, *Фавн и пастушка* и др.), что связано с общим замыслом *Лилит*, о котором скажем ниже. Слова повествователя „и в каждом фавне // я мнил, что Пана узнаю” допускают следующее истолкование. Пан действительно похож на силена или сатира, и к его внешности наиболее подходит описание „козлоного, рыжего народа”. Однако если среди встреченных повествователем „фавнов” и в самом деле оказался бы Пан, это означало бы, что герой действительно в мире ином, в царстве мертвых (свидетельство Плутарха о смерти „великого Пана” хрестоматийно известно), а

¹⁰ З. Фрейд, *Толкование сновидений*. Пер. с нем. М.К., Киев 1991, с. 187.

поскольку Пан и на „том свете” должен сохранить свою склонность к вину, веселью и забавам, поощряющим плодородие, такое времяпровождение и ассоциируется у визионера с „раем”.

Проблема, однако, в том, что именно у древних греков представление о различии рая и ада было как раз весьма невыразительным, и нам ничего неизвестно о веселье и чувственных наслаждениях на елисейских полях (элизиуме) или на „островах блаженства”, о которых упоминает Гесиод (текст говорит о „полу-богах”) и Пиндар. Напротив, в представлении образованного европейца нового времени закрепились мнение о греческом Аиде, как месте прежде всего скучном:

где мертвые только
Тени отшедших, лишённые чувства, безжизненно веют...
(*Одиссея*, 11, 475–476, перевод Василия Жуковского)

Чувственные наслаждения для праведников предусмотрены *Кораном*, но, говоря уж о том, что на этот культурный и религиозный ориентир в стихотворении нет и намека, напомним, что гурии представлялись Мухаммеду „полногрудными свертницами” (сура 78, 33). Однако не будет слишком смелым представление о том, что повествователь Набокова подумал, что попал на восточнославянский „тот свет”, „вырий” – собственно рай, ибо о наказаниях в этом языческом славянском мире мертвых ничего не известно. Борис Рыбаков, интерпретируя известное свидетельство Ибн-Фадлана в современном научном переводе, делает совершенно, на наш взгляд, бесспорный вывод о том, что „у славян еще до принятия христианства существовало представление о рае, о «красивом зеленом саде», в который обязательно попадают умершие [...]. Заслуживать место в этом красивом саду будущего не нужно – он доступен и неизбежен”¹¹. О том, что чувственные радости в этом славянском раю предусматривались, свидетельствует в рассказе Ибн-Фадлана уже то, что на тот свет к „господину” должна была отправиться одна из его наложниц („девушек”), а не старшая жена. Далее, среди необходимого инвентаря княжеских, а также погребений дружинников языческой поры, находим ведра с хмельным медом – и разве не свидетельствует о том же такой реликт этого обычая, как сохранившееся еще в XIX в. обыкновение северных русских и украинцев класть в гроб покойнику бутылку водки?

На славянский характер померещившегося визионеру рая указывают и некоторые иные детали его видения. Греческая малолетняя куртизанка является ему, „сверкая // подмышкой рыжею”, „фавны” воспринимаются как „рыжий” народ. Поскольку и „дочка мельника меньшая” вспоминается как „вся золотая”, становится очевидным, что здесь „рыжее” приравнивается к „золотому”, а золото – бесспорный атрибут потустороннего, царства мертвых у славян. Из наблюдений в этой области Бориса Успенского особенно интересно для нас замечание, что „как желтый, так и красный (цвета – С.Р.) могут в принципе выступать как заменители золотого”, о чем, в частности, говорит и „красный траур, принятый в украинском

¹¹ Б. Рыбаков, *Язычество Древней Руси*, Москва 1988, с. 309.

погребальном обряде”¹². Для нас это ценно, так как связывает эпитет „рыжий” у Набокова с загробной и потусторонней семантикой, ведь у Владимира Даля находим: „Рыжий, красный, огненный [...] Рыжий как огонь. Рыжий да красный, чело-век опасный”¹³. Любопытно, что и деталь видения, зафиксированная в стихах 25-27, находит аналогию в древнерусском погребальном обрядке: по наблюдениям Рыбакова, „не покойников клали на костер, а костер разводили над ними”¹⁴, а при этом одежды, конечно же, вспыхивали первыми.

Теперь попробуем разобраться, что же произошло с визионером в том месте, которое он определил как счастливый славянский рай. Ключом к разгадке является то, что он называет явившуюся перед ним куртизанку именем Лилит, о значимости чего свидетельствует также, что имя это вынесено в заглавие стихотворения. Имя же Лилит имеют два, в сущности, уже различных мифологических персонажа, один из них древнееврейский, воспринят и фольклором современных семитских народов, второй относится к мифологии, бытующей в новой европейской культуре. Из представлений о первой, древнеевропейской Лилит для нас важно, что одно из ее воплощений есть суккуб: „она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей. Поэтому Талмуд (*Шаббат* 151 б) не рекомендует мужчинам ночевать в доме одним”; „в еврейской традиции красивая внешность Л.[илит] связана с ее способностью менять свой облик”¹⁵. Полагаем корректным промоделировать восприятие этой Лилит американским писателем Набоковым с помощью представлений о ней, изложенных американскими же культурологами Гарольдом Блумом и Камиллой Пагльей. Блум полагает, что Лилит есть воздушный демон вавилонского происхождения, который достигает владычества в сексуальном акте: „Мужское наваждение, называемое Лилит, создается их, мужчин, страстным желанием, во время которого они ощущают ее присутствие в красоте женского тела, красоте, которую они надеются познать одновременно и намного большей, и намного меньшей, чем их собственная”¹⁶. Продолжая эту мысль, Паглья сравнивает Лилит с Афродитой и Цирцеей: как и они, Лилит из „безобразной становится прекрасной”¹⁷.

Этот контекст позволяет нам оставить в стороне представление о Лилит как первой жене Адама, ставшей в европейской культуре – от картины Данте Габриэля Россетти до новеллы Анатоля Франса и стихотворения Марины Цветаевой *Попытка ревности* – символом вечной женственности, и сосредоточиться на еврейском представлении о Лилит, как о духе-оборотне, соблазняющем мужчин, ночующих в одиночестве, то есть, очевидно, во сне их. Существенно, что и русская низшая мифология знает подобный образ. В середине XIX в. малоизвестный этнограф Иоасаф Железнов приводит в *Сказаниях уральских казаков* интересный

¹² Б. Успенский, *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва 1982, с. 74, 60.

¹³ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1956, т. IV, с. 117.

¹⁴ Б. Рыбаков, *Язычество Древней Руси...*, с. 312.

¹⁵ А. Папаян, *Лилит*, [в:] *Мифы народов мира: Энциклопедия*, т. 2, Москва 1992, с. 55.

¹⁶ Н. Влоом, *Figures of Capable Imagination*, New York 1976, p. 264. Цит. по: С. Паглия, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York 1991, p. 52.

¹⁷ С. Паглия, *Sexual Personae...*, p. 52.

для нас уральский вариант хрестоматийно известного русского поверья о соблазнении девушки или женщины летающим огненным змеем (напомним, что змей при этом перекидывается парнем, а иногда отсутствующим или умершим возлюбленным или мужем своей жертвы). У Железнова змеев заменяют „проклятые”, бесы, „огненный шар” для которых – лишь один из возможных способов передвижения, при этом среди них есть и соблазнительницы парней – „шутовки”. Следует новелла о том, как „шутовка” являлась влюбленному парню в образе Груши и как в конце концов выяснилось, что это была „шутовка-русалка”¹⁸.

Думается, что представление о такой отечественной Лилит оставило многообразные следы в стихотворении Набокова. К ним относится эпитет „обольститель” в стихе 39, но ведь и „весел” тут может быть соотнесен с чувством „судорожной веселости”, которыми сопровождаются видения, инспирированные бесами¹⁹; „зеленый глаз” Лилит напоминает о зеленых волосах русалки; сравнение коленок с „крыльями” (37-38) могло быть навеяно крылатостью как древнееврейской Лилит, так и отечественных бесов и бесовок. Бесовская сущность героини стихотворения позволяет увидеть и в стихах 32-34 ряд намеков на предстоящее половое общене именно с бесовской силой, если не с самим дьяволом, которому ничего не стоит принять облик „прекрасной девицы”²⁰: член дьявола, как известно, холоден, „перст” есть славянский эквивалент русского „палец”, в обыденной русской бранной речи выступающего как евфемизм члена („пальцем деланный”); „два” в архаических числовых системах символизирует противопоставление мужского и женского начал.

Теперь нам понятно и появление перед повествователем Лилит в образе „забытой” девочки из юношеского его воспоминания. Демон-обольститель принимает тот облик, который извлекает из сознания своей жертвы и является в сопровождении атрибутов, что представляются ей соответствующими возможному (в мечте) исполнению ее желания – как малолетняя греческая гетера в своем обиталище, выдержанная, в общем, целостность атрибутов которого вдруг нарушается французской „вуалью” (стихи 49-50).

Ошибка ли это, небрежность Набокова? Полагаем, что нет. Скорее тут своего рода сигнал, помогающий идентифицировать потаенное желание визионера, которым воспользовалась бесовка. С этой точки зрения стихи 32-43 можно интерпретировать как воплощение одной из мужских фантазий ханжеского XIX в., когда немислимым, но желанным идеалом становится совсем юная девушка, обладающая одновременно обаянием детской еще чистоты, притягательностью зрелой женщины (стихи 12-13) и абсолютной сексуальной раскованностью, в те времена немодной среди девушек того круга, мужчин которого мучили подобные фантазии. О распространенности же таких фантазий свидетельствуют их отражения в

¹⁸ И. Железнов, *Сказания уральских казаков*. VII. *Проклятые*, СПб. 1861, с. 1-21.

¹⁹ С. Аверинцев, *Бесы*, [в:] *Мифы народов мира...*, т. 1, с. 170.

²⁰ Как, например, в древнерусской переводной *Повести о епископе, девице и страннике*, см. С. Росовецкий, *Одно из стилевых течений русской беллетристики второй половины XVII – начала XVIII в. и провинциальный книжник Федор Злобин*, [в:] *Книжные центры Древней Руси. XVII век. Разные аспекты исследования*, СПб. 1994, с. 377-379.

быту и литературе. Пример из быта: странное увлечение начала 40-х годов, когда одевали маленькую девочку в итальянский костюм и учили танцевать модную качучу (повторилось через полтора года лет, только танец был уже другой, ламбада). Пример из литературы: посетившее Свидригайлова сонное видение девочки-„камелии“, явно колерирующее с его ухаживаниями за девочкой-„невестой“. „Раздвоенность“ фантазии (здесь и прихотей наяву) у Свидригайлова та же, что и у повествователя *Лилит*, и отражает общую закономерность, распространяющуюся и на реальную половую жизнь мужчины XIX в. и описанную Фрейдом таким образом: „Мужчина почти всегда чувствует себя стесненным в проявлениях своей половой жизни благодаря чувству уважения к женщине и проявляет свою половую потенцию только тогда, когда имеет дело с низким половым объектом“²¹.

„Снижение“ объекта извращенной фантазии в *Лилит* до малолетней древней гетеры подсказывалось, с другой стороны, литературными образцами. С *Повести о российском кавалере Александре* (первые три десятилетия XVIII в.) начиная, „российские кавалеры“ тратят свой призрачный пыл на иностранок; героиня лирического цикла, привезенного Василием Третьяковым из Франции и напечатанного в 1730 году вместе с переводом романа Поля Тальмана *Езда в остров любви*, явно француженка; русская анакреонтика, зачинавшаяся переводами Антиоха Кантемира и Михаила Ломоносова, сделанными соответственно во Франции и Германии, вместе с позднейшей антологической лирикой, вершины которой находим у Константина Батюшкова, Пушкина, а затем у Николая Щербины, окончательно перенесли место воображаемых эротических игр в древнюю Грецию. Поэтому вовсе не случайно великолепная пародия Козьмы Пруткова *Древней греческой старухе, если б она домогалась моей любви* как бы ставит с ног на голову коллизию *Лилит*.

А в *Лилит* наваждение как явилось, так исчезает – по воле бесовки, при этом о бесовской „перемене декораций“ предупреждает появление „ветра странного“ – извечного признака применения нечистью своей потусторонней силы. Итак, соблазнительная интермедия закончилась, и повествователь оказывается среди изначальных, первичных декораций „того света“, в ситуации весьма двусмысленной (55-60). Разрешение коллизии гротескно (62-63), а вывод повествователя опровергает предположение, высказанное им в начале своего видения-репортажа: „Добро, я, кажется, в раю“.

А коль речь идет уже об аде (предположительно, христианском), испытанный повествователем некий „антиоргазм“ есть кара, присужденная ему как грешнику. В средневековом *Видении Туркилля* есть сцена адского театра, куда бесы из геенны поочередно извлекают души грешников. „То что некогда являлось источником наслаждения, теперь сделалось средством доставления страданий [...]. Любовники за прелюбодеяние приговорены к тому, чтобы публично совокупляться, а затем терзать своего партнера“. В рассказе *Туркилля* акцентируется моральный момент: „Грех, который был первоначально добровольным поступком человека, теперь отделен от своего источника и превращен в навязываемое извне действие, механи-

²¹ З. Фрейд, *Очерки по психологии сексуальности*. Пер. с нем. М. Вульф; З. Фрейд, „Я“ и „Оно“. *Труды разных лет*. Пер. с нем. Тбилиси: Мерани 1991, кн. 2, с. 148.

чески возобновляемое по воле адских сил"²². Однако и повествователь в *Лилит* испытывает свое мучение-оргазм „перед всеми”, позор усугубляется наличием зрителей, и этот „народ все множился”. Наказание стыдом подчеркивается, ибо взрослые „фавны” (теперь понятно, что это бесы, за „фавнов” принятые ошибочно, по внешнему сходству, но сам повествователь не успевает этого осознать) превращаются в „детей”, перед которыми деяние, невольно совершенное визионером, становится еще более позорным. Сомнения быть не может, повествователь наказан. За что?

Очевидно, все-таки не за подглядывание в юности за купающимися девочками-крестьянками, и не за влечение в зрелые годы к девушкам-подросткам, и не за эротические мечты, в которых он сублимирует это свое влечение. Грех повествователя в *Лилит* становится для нас яснее, если мы сравним его видение с одним из испытанных героем романа Германа Гессе *Степной волк* в „магическом театре”, когда он ныряет в двери „Все девушки твои”. Гарри там возвращается в свое отрочество, снова влюбляется в сверстницу, однако теперь в решающий миг случайного свидания преодолевает робость и заговаривает с нею. Чувство его встречает ответное движение девочки, но пережитая им и Розой Крайслер в „магическом театре” любовь именно такая, какой она и могла бы быть тридцатью пятью годами ранее у „совсем еще детей”. Потом, с другими партнерами, Гарри получает „недоданное” ему в реальной жизни и от чувственных наслаждений, однако целомудренность этого „магически”, наперекор судьбе переигранного детского романа героя бросает гуманный отцвет и на его последующие „магические” наслаждения. Существенно, что плата за посещение „магического театра” – „разум” зрителя, боится сумасшествия („иначе я с ума сойду!”) и повествователь в *Лилит*. У Гессе пик безумия Гарри – в сцене, когда он, охваченный эгоистической ревностью, убивает Гермину, мистическое воплощение своего друга юности Германа. Герой Набокова охвачен безумием эгоизма уже в первом своем движении к воплощению своей „незабытой” – движению „с усмешкой хищною гуляки”. Уже отмечалось, что жестокость персонажей *Лилит* поясняется живой еще в душах поколения крайней бесчеловечностью гражданской войны. Поясняется, но не оправдывается.

Таким образом, перед нами очередной вариант вечной темы, названной когда-то Николаем Чернышевским *Русский человек на rendez-vous*. На сей раз randеву происходит в подсознании и с участием бесовки, а испытания русский человек опять не выдерживает. Однако, как подсказывает нам Набоков, безусловно греховен и эгоистичный, на одном субъекте сосредоточенный, бездуховный секс. Особенно красноречиво в этом отношении изображение самого полового акта (стихи 41–46).

Повествователю кажется, что начиналось-то все прекрасно [...]. Но присмотримся к этому великолепию. Его открывает „яростный удар чресел”; то, что должно было бы означать сексуальную гармонию, передается прямо-таки технологическим описанием (44). Высокие обозначения самого оргазма – „восторг

²² А. Гуревич, *Средневековый мир...*, с. 171.

неописуемый”, „блаженство” – относятся к тому, что только ожидает повествователь, а в реальности он испытывает „растущий зуд” – ощущение, пригодное скорее для описания собачьей случки. Тем самым повествователь демонстрирует русский взгляд на секс, согласно которому в общении с партнером единственной ценностью является оргазм и который воплощен в непечатной поговорке: „Два часа [...] и одна секунда удовольствия”.

Разумеется, в рассматриваемом описании акта есть и высокая лексика („сосуд в сосуде”): церковнославянское „съсудъ” уже в начале XVII в. было непонятным носителям восточнославянских языков, и Памво Берында в своем *Лексиконе словеноросском* (1627) счел необходимым перевести его для украинского читателя полонизмом „начинз”. Однако в церковной литературе Богородицу называли „сосудом Благодати” и „сосудом нескверным”, а женщину вообще как виновницу первородного греха – „сосудом греха”. Если Набоков и хотел вызвать у читателя ассоциацию с последним выражением, то это намеренье было у него на втором плане, ибо в стихе „Змея в змее, сосуд в сосуде [...]” при всей абстрактной окрашенности слова „сосуд”, метафора, в которой оно используется, создает все-таки достаточно зримый, жизнеподобный образ, который и должен подкрепить первую в стихе метафору, весьма сложную для осмысления: представит себе движение „змеи в змее” можно, только выворотив одно из пресмыкающихся в трубку змеиной скользкой кожей вовнутрь. Мифологическая подоснова метафоры – фаллическая символика змеи, известная и у славян, где ее образ чаще негативен²³.

Чувственная нищета и мифологическая сниженность того, что успел испытать повествователь, дискредитирует и наслаждение, которое он в этой своей бедной предрады предчувствовал – и которого и быть не могло, коль скоро речь идет о бесовском наваждении. Сами же слова, которыми это чаемое наслаждение передается („восторг”, „блаженство”), – ключевые в пушкинском воспевании „страсти нежной”, от лицейских стихотворений начиная и *Гаврилиадой* заканчивая. Так не пародия ли перед нами на весь этот пласт поэзии Пушкина?:

И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат...

Очевидно, выделив курсивом второе определение к слову „разврат”, Набоков мог бы отнести эти строки Лермонтова к юношеской эротике Пушкина. Что же касается пародийных или гиперкритических игр с поэзией Пушкина, то они опасны. Объект, как правило, ускользает от смехового или критического выпада, он почти мистически неуязвим. Думается, что и в *Лилит* мы имеем дело не с пародией в общепринятом смысле, а с серьезным на сей раз, уважительным использованием определенных, легко распознаваемых компонентов стиля пушкинской легкой поэзии для моралистического послания современниками. С этой точки зрения интересно, что используется не только лексика лицейской лирики, но и ритмический рисунок послания *Городок*. (К ***), однако утяжеленный за счет ча-

²³ В. Иванов, *Змей*, [в:] *Мифы народов мира...*, т. I, с. 470.

стых переносов – как бы ритмической отсылки к более поздним медитациям *Вновь я посетил...*

О серьезности и глубине предостережений Набокова-моралиста (к которым он вернулся в *Лолите*, и снова в пародийно-зашифрованных формах) свидетельствует уже замечательное совпадение подсказанных им читателю выводов с теми, которые теперь делаются умудренными богатым опытом западноевропейской „сексуальной революции” неофрейдистами – от Эриха Фромма до упомянутой выше Пагль²⁴. И последний вопрос: где гарантия, что предложенная нами расшифровка *Лилит* верна? Никаких гарантий. Однако ведь и автор сознавал меру риска, публикуя это стихотворение, написанное в Берлине в 1928 году.

Streszczenie

Przedmiotem analizy jest wiersz Władimira Nabokowa, pochodzący z 1928 r. *Lilium*, który autor zalicza do gatunku tzw. „visio”, charakterystycznego dla tradycji antycznej, chrześcijańskiego średniowiecza oraz Wschodu. Istniały także jego warianty w słowiańskim folklorze. Kluczem do interpretacji elementów ideowo-treściowych utworu, m. in. występujących w nim postaci, motywów erotycznych, refleksji nad zjawiskami moralno-psychologicznymi, żywiołu parodystycznego stał się ogólnokulturowy kontekst, przede wszystkim mitologia, wzorce literackie i teorie Freuda (szczególnie jego interpretacja marzeń sennych).

²⁴ Приведем, например, также постулаты американской исследовательницы: „Как и искусство, секс обречено на провал” (C. P a g l i a, *Saxual Personae...*, p. 4).