

---

# ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

DOI 10.22455/2541-8297-2017-6-8-29

УДК 821.161.1

## **Неподошедшие конечности и недоделанные торсы. Рукопись «Райской птицы» и ранняя редакция «Solus Rex» в замысле «Лолиты»**

*А.А. Бабиков*

**Аннотация:** В статье рассматриваются и впервые публикуются два архивных материала В.В. Набокова: сохранившиеся страницы рукописи начальной редакции романа «Камера обскура» (1933), относящиеся к 1931 г., и фрагмент из машинописного текста «Solus Rex» (1939–1940). Оба текста соотнесены друг с другом и с замыслом романа «Лолита» (1955).

**Ключевые слова:** Владимир Набоков, архивные материалы, незавершенные сочинения, «Лолита», «Камера обскура», литература русской эмиграции

**Информация об авторе:** Андрей Александрович Бабиков, независимый исследователь, Москва. E-mail: andreybabikov1@gmail.com

### **1. Страницы рукописи «Райской птицы»**

Разыскания в области начал и превращений художественных замыслов – увлекательное, почти детективное занятие, подразумевающее обратное авторскому ретроспективное движение исследователя от законченного произведения к промежуточным и первичным стадиям его воплощения. Исследователь начал, обладающий целым, как данностью, дедуцирует те частности, которые в сопоставлении с новыми данными имеют значение для понимания различных сторон изучаемого произведения и глубже освещают его замысел. Подготовительные материалы и ранние редакции позволяют рассматривать произведение в его динамическом становлении, раскрывают его первостепенные и второстепенные тематические, стилистические, композиционные, автобиографические и другие составляющие, выявляют общие для нескольких произведений сквозные мотивы. И, разумеется, еще более важным оказывается изучение подготовительных материалов и ранних редакций незавершенных произведений, замысел которых приходится реконструировать по тем более или менее разрозненным и отделанным фрагментам, которые доступны исследователю.

В. Ситникова Райская Птица З.У.М.  
 1  
 Мне удавалось, то при нем пять собак и то на рукава у него  
 как по пазулы, желтые в черноту, сильные кругом. Тот кто  
 вдумал, что и эта была очень талантлива. Та же птица в  
 которой плавают черные круги (каждый по-своему) погребен  
 в иеру, а также и шара, светлые шары. На  
 колесиках она держала шилу, и восточные Осленки солнца  
 согревали его лаской там переключать (темные колесики) волос.  
 Встретились висящие были как будто стодвадцать. На нем у него  
 не было ни одного листа унавивши с ласки, которая висела  
 над скамейкой. На той скамейке она сидела уже давно,  
 сорок и там, брати, совершено светлой господней, она там  
 так и сидела, нога нараспашку в синие огнях. Скамейка  
 находилась близ трамвайной остановки. Мы поехали все  
 же туда. Ситникова сидела втройне часто проходила тут,  
 служил убогий; втройне его проводили и убогий как будто  
 из его блуждал. Когда я заметил, что ласка его тростя  
 прислонилась к скамейке кашалет медленно поворачивать, и  
 ее подхватил. Думал, что унавивши и так ее каловлю  
 Дитяшаму кашалетом двинул вбок ласка, и она собака просит,  
 была тростя и ласка то сидела, спавшая и тут то  
 сидела, спасибо, и видела, очевидно светлая. Это видела  
 была ласка, так то сидела, тростя  
 Было прохладно, но она ела, все сидела, сидела,  
 ласка сидела светлой лаской было убогий, сидела, сидела,  
 сидела. Птица была ласка то сидела, сидела, сидела

Первая страница рукописи «Райской Птицы». The New York Public Library / Berg collection

Набоков принадлежал к числу тех писателей, начальные замыслы которых претерпевали значительные изменения, а окончательные редакции сочинений зачастую существенно отличались от первых вариантов и набросков. Одним из таких сочинений, подвергнутых коренной переделке (сначала в русской, а затем и в английской версиях) стал роман «Камера обскура», написанный в Берлине в 1931 году. О начальном этапе работы над этой книгой имеется на удивление мало сведений. Брайан Бойд в своей монументальной биографии писателя приводит слова Набокова в письме к матери от 25 февраля 1931 года относительно романа, носившего в то время название «Райская птица»: «[...] роман кончен, сейчас повел его в Institut de Beauté делать ему маникюр, личико там массирую, морщинку вывожу, то да се, – скоро увидишь его во всей красоте»<sup>1</sup>. Однако, как сообщает Бойд, Набоков вскоре пришел к выводу, что роман нуждается в серьезной переделке и только спустя три месяца он закончил его новую редакцию. Роман вышел «под другим названием – “Камера обскура” и [...] не имел ничего общего с двумя дошедшими до нас страницами “Райской птицы”, кроме темы обманутого слепца»<sup>2</sup>.

Мы не знаем какой вид имел этот «оконченный роман» три месяца спустя, т.е. в конце мая 1931 года, – едва ли тот, который известен читателю, поскольку первые публикации отрывков из него появились только еще год спустя, сначала в газете «Последние новости» (В. Сирин. «Камера обскура» (Глава из романа). 17 апреля 1932. С. 2–3), затем в журнале «Современные записки», и трудно представить себе, что рукопись завершённой книги пролежала у Набокова целый год без существенных изменений, тем более, что и после журнальной публикации он подверг роман значительной переделке для книжного издания, состоявшегося в следующем году<sup>3</sup>. Судя по всему, опубликованный в журнале в 1932 году текст романа под названием «Камера обскура» значительно отличался от редакции весны 1931 года. В архиве Набокова, однако, не удалось обнаружить завершённой рукописи сочинения под названием «Райская птица», обнаружены лишь шесть страниц с началом произведения, озаглавленного: «“Райская птица” (романъ)», и фрагментом из другой части книги, в которых излагается история,

<sup>1</sup> Бойд Брайан. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 423.

<sup>2</sup> Там же. С. 424. Рукопись «Райской птицы» хранится в архиве Набокова в Публичной библиотеке Нью-Йорка (The New York Public Library / Vladimir Nabokov papers / Berg collection).

<sup>3</sup> См.: Яновский А. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 742–743.

напоминающая сюжет «Камеры обскура»<sup>4</sup>. Указанная Набоковым дата на первой странице начала романа, «21–I–31», согласуется с его письмом к матери от 25 февраля 1931 года о завершении работы над ним, поскольку одного месяца было вполне довольно для окончания первого варианта небольшого романа, даже если предположить, что эта дата относится к начальному этапу работы.

Начало романа на двух страницах (карандаш, чернила, листы писчей бумаги), представляет собой предназначенный для ремингтонирования отделанный черновик; продолжение романа на четырех страницах, представляющее собой, по-видимому, начало новой главы, судя по листам бумаги и чернилам, принадлежит к той же рукописи, написано тем же разборчивым почерком, но несет следы более значительной правки. Герои «Камеры обскура» – богатый немец Бруно Кречмар, художник Роберт Горн, шестнадцатилетняя немецкая девушка Магда Петерс, в которую Кречмар влюбляется с катастрофическими для себя и своей семьи последствиями и которая безжалостно обманывает его вместе с Горном – в рукописи «Райской птицы» безымянны; зато в отрывке из середины книги возникают три новых героя: «берлинский художник Онезорге» (этот «полнокровный лысый» человек, для которого Набоков избрал известную немецкую фамилию, – один из начальных образов Горна и последующих, сходных с ним фигур), не названный по имени русский художник и молодая замужняя русская дама по имени Таня. Помимо сюжета и содержания, Набоков изменил композицию (в «Райской птице» события излагаются ретроспективно) и саму форму повествования, которое в «Камере обскура» ведется от третьего лица, а в «Райской птице» от первого – от лица того самого русского художника, которому посвящены страницы из второго

---

<sup>4</sup> Указание Бойда о двух начальных страницах этой рукописи, вероятно, объясняется тем, что ко времени его работы над биографией Набокова другая часть рукописи еще не была идентифицирована в архивных материалах писателя. В настоящее время в нью-йоркском архиве Набокова папка с рукописью «Райской птицы» содержит шесть страниц текста (на трех листах, исписанных recto verso), однако, в описании рукописи ошибочно указано 10 листов: Manuscript box 2. Rayskaya ptitsa. Holograph draft of begining of unfinished novel, signed V. Sirin. In Russian. 1931 Jan. 21 (10 leaves). По моей просьбе смотритель архива Мэри Кэтрин Киннибург проверила материалы «Райской птицы» и подтвердила ошибочность описания. В Вашингтонском архиве Набокова хранится финал более поздней черновой редакции романа (подписанной «В. Сиринь» и датированной, насколько можно разобрать, «21–III–31»), т.е. ровно спустя два месяца после даты на первой странице «Райской птицы»), девять страниц рукописи (Library of Congress / Manuscript Division / Vladimir Nabokov Papers / Writings 1918–1964, box 2). Эта редакция значительно отличается от замысла «Райской птицы», будучи намного ближе опубликованному тексту романа и, возможно, относится к тому переделанному весной 1931 г. варианту романа, о котором пишет Бойд. Я сердечно благодарен проф. Ольге Ворониной, приславшей мне для сравнения с рукописью «Райской птицы» копию страниц рукописи этой редакции романа из Вашингтонского архива Набокова.

отрывка. Что в начале романа рассказчик – тот же русский художник, следует из первых же строк, в которых он профессионально описывает сочетание желтого и черного цветов, которое «как нельзя лучше [...] выражает потрясенье зрительного нерва».

Причины, по которым Набоков отказался от замысла романа об обманутом слепце с русским героем-художником (который, по-видимому, должен был противостоять по подлинности своей души и искусства талантливому, но жестокому и насмешливому «рыжеватому» господину из начала рукописи – будущему Горну), были продиктованы, вероятно, тем, что книга с острым сюжетом и адюльтером приобретала в таком виде слишком личный, почти лиричный уклон, и само название ее, «Райская птица», прямо указывало на мифическую райскую птицу Сирина<sup>5</sup>. Вероятно, по замыслу «Райской птицы» русский художник, случайно встретивший слепого на берлинской улице, должен был узнать его чудовищную историю и сыграть некую важную роль в его драме (начальный отрывок обрывается на том, что он соглашается по просьбе слепца проследить за самодовольным господином и «совсем молоденькой барышней» и узнать, где они живут), в то время как вторым главным сюжетным планом книги должен был стать его собственный роман с «Таней». Причем и сам слепец и девушка с «рыжеватым» своим спутником также были русскими, вероятно, эмигрантами: русский рассказчик передает их разговор на улице и свой разговор со слепым как обычную русскую речь, ничем не отмечая иностранного или туземного происхождения этих героев. В опубликованной версии романа вся русская и эмигрантская линия «Райской птицы» была тщательно вытравлена, остались лишь такие незначительные штрихи, как, например, в описании романтических невзгод молодого Кречмара: «Затем в Бад-Гамбурге – молодая русская дама с чудесными зубами, которая как-то вечером, в ответ на любовные увещевания, вдруг сказала: “А ведь у меня вставная челюсть, я ее на ночь вынимаю. Хотите сейчас покажу, если не верите”» (гл. II). О другом русском штрихе речь пойдет ниже. Однако тему живописи в «Камере обскура», связанную в «Райской птице» с образом одаренного русского художника, Набоков хотя и видоизменил, но сохранил: Кречмар – знаток живописи, Горн – талантливый карикатурист, в котором живописец изредка «торжествовал над зубоскалом».

Если начальный импульс к замыслу «Райской птицы» был вызван зрительными впечатлениями Набокова на берлинских улицах (к чему

<sup>5</sup> Набоков, кроме того, мог отказаться от романа из эмигрантской жизни в пользу немецкого антуража, как и придать кинематографичность своему повествованию, ради видов (оправдавшихся) на переводы книги и экранизацию в западных странах.

подталкивает начало этой рукописи с наблюдательным русским художником), то вполне возможно, что он относится к лету 1926 года, когда Набоков писал жене о Германии и берлинских улицах так:

Моя душенька, я теперь особенно живо чувствую, что с того самого дня, когда ты в маске пришла ко мне, – я удивительно счастлив, наступил золотой век для души [...] и, право, я не знаю, что мне еще нужно кроме тебя... Моя душенька, из побочных маленьких желаний могу отметить вот это, давнее: уехать из Берлина, из Германии, переселиться с тобой в южную Европу. Я с ужасом думаю об еще одной зиме здесь. Меня тошнит от немецкой речи, – нельзя ведь жить одними отражениями фонарей на асфальте, – кроме этих отблесков, и цветущих каштанов, и ангелоподобных собачек, ведущих здешних слепых, – есть еще вся убогая гадость, грубая скука Берлина, привкус гнилой колбасы и самодовольное уродство<sup>6</sup>.

Во втором сохранившемся отрывке из «Райской птицы» повествователь романа, живущий в Берлине известный русский художник (воплощенный позднее в «Даре» в фигуру художника Романова, наделенного таким же «резким и своеобразным даром») рассказывает о своем ремесле. Он говорит о своем отношении к критике и славе и затем описывает разнузданную берлинскую вечеринку из недавнего прошлого, на которой он знакомится с некой Таней, единственной русской среди пестрой полуартистической публики, по отношению к которой герой Набокова применяет оксюморон «богатенькая богема». Что Набоков по крайней мере учитывал в этой сцене традицию посвященной богемной жизни литературы, следует из прямого упоминания в ней зачинателя жанра Анри Мюрже.

Впервые на этот архивный текст обратил внимание А. Долинин в примечании к письмам Набокова к Г.П. Струве. Он воспроизвел фрагмент из этой второй части рукописи (с рядом неверных прочтений и неотмеченных пропусков) от слов: «Мне говорили, что мои картины...» до слов: «...острой современности данного художника», относящийся к жизни и творчеству русского художника, и не коснулся продолжения со сценой вечеринки. Долинин атрибутировал эту рукопись как «черновой автограф рассказа без заглавия и даты, который по некоторым признакам может быть отнесен к 1931 г.»<sup>7</sup>. По каким признакам Долинин определил, что рукопись является рассказом и отнес ее к 1931 году, он не сообщает. К январю 1931 года этот текст может

<sup>6</sup> Письмо от 4 июля 1926 г. (*Набоков В.* Письма к Вере / Предисл. Б. Бойда; Комментар. Б. Бойда и О. Ворониной. М.: Колибри, 2017. С. 142.

<sup>7</sup> Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. Часть вторая (1931–1935). Публ. Е.Б. Белодубровского и А.А. Долинина. Комм. А. Долинина // Звезда. 2004. № 4. С. 142–143.

быть отнесен только в силу его принадлежности к датированной рукописи начала «Райской птицы», которой Долинин не упоминает.

Второй отрывок из «Райской птицы» чрезвычайно любопытен во многих отношениях – и как ранний набоковский самоанализ («[...] я пишу, как Бог на душу положит, – хочется взять – беру – и баста [...] хорош бы я был, ежели задавался целью что-нибудь доказать или кого-нибудь обидеть»), и как его собственное возражение на критики («Мне говорили, что мои картины неприятны своей бесстыдной праздностью, что занимаюсь я только одним: ловлю жизнь на слове [...]»), и как начало серии, которую можно назвать богемным сюжетом у Набокова, поскольку сцена вечеринки в «Райской птице» получит свое продолжение и развитие в самом конце 30-х годов в незавершенном романе «Solus Rex», а затем, еще многие годы спустя, писатель вернется к ней в «Лолите». К обнаружению и раскрытию этой неявной преемственности между «Райской птицей», «Solus Rex» и «Лолитой» приводит сопоставление двух архивных текстов, предлагаемых вниманию читателей.

## [Отрывок I]

21–I–31     В. Сири

З.У.М.<sup>8</sup>

### Райская птица (роман)

1

Меня удивило, что при нем нет собаки и что на рукаве у него нет повязки – желтой, в черных слепых кругах. Тот, кто выдумал эти цвета, был очень талантлив. Эта желтизна, в которой плавают черные круги, как нельзя лучше, я бы сказал наглядно, выражает потрясение зрительного нерва. Он был превосходно одет – бурое пальто в искру, белый шелковый шарф, светлые гетры. На коленях он держал шляпу. Осеннее солнце согревало его лысое темя, перетянутое поперек темной полоской волос. Стриженные виски были как будто седоваты. На плече

---

<sup>8</sup> Так в рукописи. Над этой аббревиатурой (посвящением?) Набоков нарисовал карандашом в углу страницы большую летящую птицу.

у него небрежно лежал сухой лист, упавший с липы, которая высилась над скамейкой.

На этой скамейке он сидел уже давно – сорокалетний, бритый, совершенно седой господин Он мне так и сказал, когда попросил в синих очках. Скамейка находилась близ трамвайной остановки. Мой номер все не шел. Слепой господин, вероятно, часто просиживал тут, слушая звонки; вероятно, его приводил и уводил кто-нибудь из его близких. Погодя я заметил, что палка его трость, прислоненная к скамейке, начинает медленно скользить. Я ее подхватил. Думая, что услышав и Он неловким движением ладони, напоминающим движение собачьей лапы, когда собака просит, взял из моей руки трость и тут-то сказал: спасибо, я, видите ли, совершенно слеп. Это словечко: «видите ли», меня как-то смутило тронуло.

Было прохладно, но очень ясно; если сидеть совсем неподвижно, как сидел слепой, можно было чувствовать легкое октябрьское солнце. Проходили люди, какая-то старушка со вздохом облегчения села между слепым и мной, а справа от с другой стороны от меня упал на скамейку очередной желтый лист. Потом старуш[ка] встала и ушла.

Вдруг вижу – двое – господин без пальто с очень крупны крупный рыжеватый господин и его спутница, совсем молоденькая барышня с черными акрошкерами<sup>9</sup> – остановились поодаль, переглянулись и подошли к нашей скамейке. Тут они замерли, стоя под ручку и глядя в упор на слепого, который невозмутимо направлял слегка мимо них свои синие пустые очки. Ну-и, ну-и, – громко и как будто дружески сказал рыжеватый господин; и прибав[ил] ну и постарел же ты ну и дела. Сиди, брат, сиди. Эти слова, скорее звуки, произнесенные вполне благодушно, тоном человека, который обращается к доброму знакомому, произвели, однако, на сидящего странное, потрясающее впечатление. Странно и потрясающе было то, что хотя Лицо его, до того розоватое, сделалось вдруг цвета холодной телятины, но он не сказал произнес ответил ни слова и остался совершенно неподвижен. Поцелуй от меня жену, – сказала барышня и при этом удивительно ласково улыбнулась. Прощай, дорогой. Слепой сложил руки на груди. Ее спутник протянул руку, похлопал пальцем [от]швырнул желтый лист с плеча слепого, – усмехнулся, его спутница барышня сказала – ничего, ничего, пойдем, – и оба не спеша, словно резвясь, удалились а на улице оглянулись и засмеялись.

<sup>9</sup> Завитки на висках или на затылке гладко зачесанных волос. В «Камере обскура» это слово встречается в описании Магды: «Она сняла шляпу, посмотрелась в зеркало и, поплюнув палец, пригладила на висках темно-каштановые акрошкеры» (Гл. IV).

Слепой напряженно слушал. Мне было любопытно выяснить кто эти люди не. Они ушли, – сказал я, не выдержав мучительного выражения внимания на его лице. Кто вы? – резко спросил он и его большое, красное полное, с длинной, слегка пушистой мочкой уха серди[то] нервно повернулось ко мне. Я ответил: прохожий, – может быть, могу вам помочь? Вот что Так помогите, – сказал он утробным неприятным голосом, так громко столь судорожно и гневно, что мальчишка с пакетом, идущий мимо, оглянулся переменил шаг, оглянулся опять и шел какое-то время глупо глядя через плечо. Найдите за Помогите, повторил слепой и стукнул палкой. Пойдите за ними, узн[айте] посмотрите, где они живут, я настойчиво прошу вас. Я ответил, что исполню это с удовольствием.

### [Отрывок II]

Мне говорили, что мои картины неприятны своей бесстыдной праздностью, что занимаюсь я только одним: ловлю жизнь на слове, норовлю застать врасплах предметы и людей, пользуюсь слабостью мира, настигаю его как раз тогда, когда он принял неловкую позу, отбросил неприглядную тень, пишу красавицу, когда она собирается чихнуть, – т.е. в минуту какой-то бессмысленной сосредоточенности, судорожного ожидания, мнимой грусти, сузившей ей нос – образ тем более нелепый, что ничем я не подчеркиваю его и никак не разрешаю. Стекланные вещи на моих картинах, – а я чрезвычайно люблю стекло и все на стекло похожее, – например Танины ногти, скажем, или крышу после дождя, – производили на моих зоилов впечатленье высокомерной насмешки – трудно объяснить, но это так, – у меня есть среди моих работ есть например окно, – синее, ночное, превращенное внешней темнотой в тусклое зеркало и отразившее часть освещенного стола – больше ничего, – так вот это представлялось им почему-то холодным развратным обманом, между тем как это есть в худшем случае обман оптический. Но вот что совершенно примирило меня с ними, что возбудило во мне чувство лукавого удовлетворенья: это то, что никто из них не мог усомниться в том, что это действительно отражение предмета, находящегося где-то по сю сторону окна, в подразумеваемой комнате, – а не блеск предмета, находящегося по другую сторону стекла и сквозь него просвечивающего. Другие художники до меня писали отсветы, солнечное колебанье на сваях, нефтяные радуги на воде, – им просто не попадались, но могли попасться, мои карлики, мои калекки, мой горбун в ванне (т.е. опять же забавные кривые отраженья наших,

природой узаконенных черт), – однако этим другим все как-то сходило с рук, – быть может потому что они были осторожны, [д]авали как бы паспорт своим вещам, – господа, это не самый предмет, а его тень или, смотрите, это уродство, я изобразил уродство, – мне же не могли простить как раз мою беспаспортность и то, что плевок на панели, который нищий принимает за драгоценность, ~~кажется~~ действительно рисуется мне (в ту минуту, как он наклонился) ярче, прелестнее всех алмазов мира. А главное вот что: я пишу, как Бог на душу положит, – хочется взять ~~то-то и то-то~~ – беру – и баста, – и уж конечно мысли, которые я сейчас кое-как изложил, отсутствуют пока идет работа, – хорош бы я был, ежели задавался целью что-нибудь доказать или кого-нибудь обидеть. Как устроен мой глаз, так вижу, – как вижу, так и пишу. Но мне не везет. За порою хулы – а терзали меня, должен признаться, мастерски, – палачами моими были все люди важные, опытные, и с тихим удовольствием, опустив ресницы и голубцем [sic] сложа пальцы, внимали скрипу дыбы и другим приятным звукам мои собратья по ремеслу, – вот за этой порой – наступила другая – нечаянная пора пошлейших похвал, – кое-кому померещилось, что началась мода на мои картины, – что покупать их и о них толковать – модно, – так что моими поклонниками оказались как раз те люди, коих не терплю, – изысканные модники, богатенькая богема, сливки утонченной культуры, – la crème de la crème, как выражается мой знакомый приятный берлинский художник Онезорге, полагающий, что знает все тонкости французского языка ~~изъясняющийся с трубным американским выговором~~. Из меня они сделали «художника для немногих», обсуждая меня, они говорят о торжестве эстетического начала, об искусстве ради искусства, – а как известно, от этого самого эстетического начала один шаг до социального или мистического поворота, до задушевных речей о моральной сущности или острой современности данного художника.

Таню я встретил в первый раз именно в самой гуще такой богемы, – помню с ~~каким ужасом~~ какой мольбой я подумал, взглянув на нее, – ~~неужели она~~ Господи, сделай так, чтобы она не оказалась художницей, сделай так, чтобы она не имела никакого отношения ни к искусству, ни к истории искусства и ~~главное, главное, сделай так, чтобы~~. Меня подбадривало то, что она единственная из всех ~~на этом вечере~~ была явилась не в маскарадном наряде, а просто в вечернем платье – и почти сразу по приходе сняла бархатный свой баут, придававш[ий] ее профилю нечто волчье. У нее была длинная голая спина, и ~~мне было~~ стало как-то неприятно когда ее испугался я все боялся, что она ею прикоснется к чему-нибудь, к спинке стула или к одной из разноцветных подушек, раскидан[ных] по огромному ателье. Я сам был, при-

знаюсь, в ~~несвежей~~ старой пижаме, в ночных туфлях, запачканных птичьи[м] пометом, зубной пастой, и меня весь вечер удручало отсутствие карманов, – а, главное, я переборщил – меня действительно подняли с постели – и привезли в том виде, как нашли – и было что-то ~~неудачное~~ неосторожное в моем костюм[е], отсутствие маскарадног[о] шик[а] что ли – домашняя, сонная складка, – которой, конечно, не было бы, если бы я задумал за несколько дней явиться именно в этом виде на маскарад на бал.

Мы с Таней были там единственные русские, но по неведению некоторое время ~~говорили~~ переговаривались на немецком языке. ~~Оказалось~~ Она ответила на мой ~~вопрос~~ – несколько неуверенно, – что в ~~первое~~ одно время жизни в Берлине она ~~делала~~ мастерила из тряпок куклы, но бросила, когда вышла замуж и хочет теперь заняться этим опять. Я стал ее отговаривать. Потом, – ~~точно кто-то~~ и это было точно в полутемном помещении ~~зажег~~ электричество ~~вспыхнул~~ свет открыли ставни – мы перешли на русский язык. Кругом жарко двигались апаши и паши, ~~неаполитанки~~ и даже просто танки женщин[а]-ночь и женщин[а]-город, скелет, мужчина, изображ[ающий] теорию относительности и другие ~~очень~~ посредственные обычные маски. Все это были люди с ~~доставк[ом]~~. Был один юноша, изображавший время. Он был совершенно голый, с круглыми Лапали друг друга ужасно – и пили прямо из бутылок; к утру внезапно появилось вместе с солнц[ем] в ~~изобилии~~ светлое пиво в стеклянных кувшинах и кого-то на балконе стало тошнить, ~~двое~~ юношей дамы целовались на тахте, бедный, бедный призрак Мюрже взял свою шляпу и ушел<sup>10</sup>. Мы с Таней скоро за ним последовали.

Самое забавное вот что: всю ночь я старался оставаться подле нее неотступно – во-первых, потому что я боялся, что кто-нибудь вдруг положит пятерню на ее чудесную пудрѐную [sic] спину, а во-вторых, потому что мне самому хотелось это сделать – и не только это, а что-нибудь как-нибудь замять, разломать, истребить ее – т.е. истребить не только это меня удерживала не только робость (хотя и робость тоже была, я никогда не мог ее вытравить), но какое-то странное чувство, что тут, в среде иностранных забавников, мы с ней – зрители и не можем себя держать вести вольно как эти забавники как они – а между тем ~~клянусь~~, что я многое бы дал, чтобы как коллега мой обладать своб[одой] речи ~~ловкостью~~ рук и непринужденностью тостов Онезорге, полнокровного, лысого мужчины, в красном пунцовом купальном трико. Когда же мы ~~оказались~~ с ней в автомобиле выш-

<sup>10</sup> Имеется в виду Анри Мюрже (1822–1861), писатель и поэт, прославившийся своими «Сценами из жизни богемы» (1849).

ли с ней на улицу – я в макинтоше поверх пижам[ы] (словно выбежал из горящего дома[ ]) и Таня без шляпы в черной синей шел[ковой] накид[ке] с большим воротником, – и щурясь от низкого утреннего солнц[а], пошли к автомобильной стоянке, – у меня было чувство как ощущение какой-то гнетущей неловкост[и] – и душевной и телесной, – душевной потому что мы перестали быть зрителя[ми] и следовало вернуться к прежним каким-то нашим отношени[ям], – однако не известно к каким – мы видел[ись] в первый раз.

## 2. Ранняя редакция «Solus Rex»

Архивный текст незавершенного романа в целом незначительно отличается от опубликованного в последнем номере «Современных записок» (вышедшем в марте 1940 года) отрывка<sup>11</sup>, за исключением эпизода оргии у принца Адульфа. Редактор журнала выпустил по соображениям пристойности два места: описание полового контакта принца с Ондриком в сцене вечеринки у принца Адульфа (с. 23) и упоминание «дурных женщин» в разговоре Кр. (как по шахматной нотации именуется этот «одинокый король») с опекуном.

Приглашенный принцем молодой Кр., не подозревающий, что его ожидает на этой вечеринке, изучает собравшееся там полусветское, полуартистическое общество и среди незнакомых женщин и мужчин «[...] Кр. вдруг узнал знаменитого молодого акробата, хмурого блондинчика с какой-то странной тихостью в движениях и поступи, точно выразительность его тела, столь удивительная на арене, была одеждой приглушена»<sup>12</sup>. В журнальном тексте Ондрик, которого принц призывает начать оргию, и знаменитый акробат – разные персонажи. В архивном же тексте это одно лицо. В опубликованной версии этот фрагмент изложен следующим образом:

«Вдруг принц посмотрел на часы и обратился к молодому человеку, пившему в углу оранжад: “Ондрик, – проговорил он с озабоченным видом, – кажется, пора”. Тот угрюмо облизнулся, поставил стакан и подошел к принцу.

“Сначала мне показалось, – рассказывал Кр., – что я сошел с ума, что у меня галлюцинация...” – больше всего его потрясла естественность процедуры» (с. 22–23).

<sup>11</sup> В. Сиринь. Solus Rex. Романъ. С. 5–36.

<sup>12</sup> Набоков В. Полное собрание рассказов. Сост., прим. А. Бабилова. Изд. 3-е, уточ. СПб.: Азбука. 2016. С. 540. Далее цитаты из «Solus Rex» и «Ultima Thule» приводятся по этому изданию без указания страниц.

Двумя рядами отточий редактор «Современных записок» отметил выпущенный им фрагмент текста. Исключение второго фрагмента («что принц всего лишь хотел» etc.) редактором не было отмечено. Набоков впоследствии восстановил оба места на полях своего экземпляра журнала, но поскольку русское переиздание «Solus Rex» при жизни автора не состоялось, эти вставки оставались долгое время неизвестными. Набоков перевел их на английский язык для своей английской публикации «Solus Rex» в 1973 году и тогда же они стали известны западному читателю. Эти восстановленные Набоковым фрагменты впервые были воспроизведены нами в «Полном собрании рассказов» Набокова по тексту, написанному Набоковым на полях журнала против купюры следующим образом:

«Выпущенные строки читались так:

“Толстыми пальцами расстегнув ему панталоны, принц извлек всю розовую массу срамных частей и, выбрав главную, стал равномерно тереть ее глянцеви́тый стержень”.

За этим следовало: “что принц всего лишь хотел путем некоторого режима помешать молодому другу тратить силы на дурных женщин” (изъято в связи с предыдущим пропуском)<sup>13</sup>.

Однако в архивной машинописи «Solus Rex»<sup>14</sup> этот эпизод изложен иначе (с. 21–22). Вместо неопределенного «молодого человека» принц обращается к «молодому акробату», а вместо короткого, в одно предложение, описания действий принца по отношению к Ондрику, следует развернутое изложение иного способа его убажания:

Вдруг принц посмотрел на часы и обратился к молодому акробату, пившему в углу оранжад: «Ондрик, – проговорил он с озабоченным видом, – кажется, пора». Акробат угрюмо облизнулся, поставил стакан и подошел к принцу, который, продолжая толковать об интегральной гармонии, немедленно приступил к операции. При этом ни оператор, ни присутствующие, ни сам Ондрик, с коровьим равнодушием стоявший перед усевшимся принцем, на плечо которому рыжеволосая небрежно опустила бескровную руку, не выказали ни малейшего интереса к происходившему, словно это была обычная и даже несколько надоедливая вещь, периодически необходимая для здоровья мрачного акробата.

---

<sup>13</sup> Экземпляр журнала в собрании набоковских книг и периодики компании Glenn Horowitz Bookseller (Нью-Йорк), возможностью ознакомится с которым, как и с другими автографами Набокова, я обязан Саре Функе.

<sup>14</sup> Озаглавленной как в «Современных записках»: «Solus Rex. Романъ»; 38 страниц с рукописными исправлениями и добавлениями (Berg collection).

В этом, по-видимому, изначальном, варианте скабрёзной сцены наиболее любопытно, на наш взгляд, замечание об «интегральной гармонии». Оно относится к разговору принца с неназванным по имени гостем вечеринки, который за минуту до этого «сел за рояль, беспорядочно ударил по клавишам, пародируя чью-то игру, тотчас встал опять и между ним и принцем завязался спор о таланте какого-то третьего лица, – вероятно, автора оборванной мелодии [...]» Можно предположить, что принц (о котором известно, что он «знал толк в музыке»), в отличие от гостя, стоит за признание таланта этого нового композитора. За несколько дней до этой вечеринки, во время верховой прогулки, он делился с Кр. своими представлениями о ценности своих разрозненных, случайных связей: «[...] если бы в моем случае это законное удовлетворение просто сводилось все к одному и тому же однообразному приему, общественное мнение с этим бы примирилось, – разве что пожурит меня за слишком частую смену любовниц... но Боже мой, какой поднимается шум оттого, что я не придерживаюсь канонов распутства, а собираю мед повсюду, люблю все – и тюльпан, и простую травку, – потому что, видишь ли, докончил принц, улыбаясь и шурясь, – я, собственно, ищу только *дробь прекрасного, целое предоставляю добрым бургерам*, а эта дробь может найтись и в балерине и в грузчике, в пожилой красавице и в молодом всаднике» (курсив мой. – А.Б.).

По-видимому, и на похабной вечеринке принц продолжал развивать свои взгляды о ценности отрывочных резких ощущений, какие вызывает новая экспрессивная музыка, споря с гостем, державшимся мнения о главенстве гармонии и целостности впечатления (пародируя игру неизвестного композитора, он «беспорядочно ударил по клавишам»). Этот спор о музыке и интегральной (т.е. стремящейся к единству, к целому, в отличие от дифференциальной, разрозненной или, говоря словами принца, раздробленной) гармонии несколько проясняет примечание Набокова к английскому переводу «Solus Rex». В нем он делает любопытное признание: «Принц Адульф, чья внешность, придуманная мной, почему-то напоминает С.П. Дягилева (1872–1929), остается одним из моих любимых персонажей в частном музее набитых ватой человеческих фигур, стоящих где-нибудь в доме каждого плодовитого писателя»<sup>15</sup>. С историей дягилевских «Русских сезонов» связан скандальный

---

<sup>15</sup> Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 710. В английской рецензии на книгу С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым», Набоков, отдавая должное энергии и таланту знаменитого антрепренера, вместе с тем обратил внимание на его безнравственность, без обиняков отметив, что он запугивал своих танцовщиков, предавал друзей и отвратительно оскорблял женщин (New Republic. 1940. Vol. 103. November 18, p. 700).

успех постановки в Париже балета «Весна священная» (1913) Игоря Стравинского, эксперименты которого в области атональной музыки не были приняты широкой публикой. Не случайно, Адульф, оправдывая свое распутство, упоминает «балерину» и проявляет наклонность к мужеложству (как и Дягилев). Вполне возможно, что создавая эту сцену и вводя в нее эпизод со спором о классической музыкальной гармонии и новой атональной технике, Набоков мог подразумевать композитора и пианиста Стравинского или Сергея Прокофьева (еще одного модерниста-экспериментатора из окружения Дягилева, друга Николаса Набокова, кузена писателя), музыка которых, и пианистическая техника в частности, вызывали бурные споры в 20-е и 30-е годы.

Как можно видеть, более пространное изложение в архивном тексте непристойного эпизода сохраняет важную линию к предыдущему разговору принца с Кр. и шире характеризует образ и представления пестро образованного, но по природе своей грубого и поверхностного Адульфа. Неизвестно, по каким именно соображениям Набоков отказался от этой редакции сцены, введя безликого «молодого человека» вместо колоритного «акробата», которого он тем самым оставил безымянным. С точки зрения журнальной цензуры тех лет, ни короткий, ни длинный вариант не были приемлемы, публикация же английского перевода в 70-х годах позволяла Набокову восстановить первоначальный, более выразительный вариант по сохранившемуся машинописи. Вероятнее всего, возникновение нового описания на полях «Современных записок» объясняется тем, что машинописный текст этого сочинения не был найден Набоковым к моменту начала работы над переводом (как, например, до 1959 года, когда «Лолита» уже была опубликована, считалось утерянным другое сочинение 1939 года – рассказ «Волшебник», прообраз будущего романа, – пока он не был случайно обнаружен Набоковым среди бумаг), и поскольку он имел под рукой лишь журнальный текст с купюрами, Набоков по памяти восстановил исключенный фрагмент, который и приобрел известный теперь краткий вид в русской и в переводной английской версиях. Это предположение подтверждается тем, что к своим русским вставкам на полях журнала Набоков добавил частичный перевод их на английский язык, а значит занимался восстановлением текста во время подготовки его английской версии. К тому же никаких следов поздних пометок на машинописи «Solus Rex» нет.

Вместе с тем, замечание Набокова в его автокомментарии о том, что Адульф – один из его любимых персонажей, ведет к наблюдению более важному и широкому, чем поиски прототипических черт и раскрытие предмета музыкального спора в сцене вечеринки. Первое та-

кое наблюдение внимательный читатель сделает, сопоставив две главы незавершенного романа, и придет к заключению, что этот дородный распутник с «маленькими гадкими усами», «красивыми глазами навывкате», «всегда лоснящимися губами» и «темными, густыми, неприятно пахнущими и [...] слегка маслянистыми волосами», несколько похожий на Дягилева, является преобразенным сознанием художника Синеусова персонажем из другой, реалистичной части романа, «Ultima Thule», а именно Адамом Ильичом Фальтером. Этот удачливый делец с большими способностями к математике искушает героя не островным колдовством и сладострастными образами, в отличие от принца, а разгадкой некой великой тайны жизни, с помощью которой Синеусов надеется снестись со своей умершей женой (как Кр. – воскресить погибшую Белинду, что следует из автокомментария Набокова). Кр. и Синеусов, как и Адульф и Фальтер – одни и те же лица в реалистическом и фантастическом планах романа, причем в сценах Кр. с Адульфом в «Solus Rex» время действия отнесено в прошлое в сравнении с «настоящим» Синеусова и Фальтера в «Ultima Thule»: воображая островное государство, в котором он станет королем, Синеусов переносится в пору своих студенческих лет (девятнадцатилетний Кр. описывается как «долговязый, сумрачный юноша»), соответственно «молодеет» и Фальтер в образе принца Адульфа.

В описании наружности и манеры Фальтера Набоков напирает на те же стороны, что и в описании Адульфа: «[...] он [...] превратился в осанистого, довольно полного господина, сохранив при этом и живость взгляда, и красоту крупных рук, но только я бы никогда не узнал его со спины, т. к. вместо толстых, гладких, в скобку остриженных волос виднелась посреди черного пуха коричневая от загара плешь почти иезуитской формы [...]»; «экзотическое франтовство» Фальтера соотнесено с «не по-островному франтовским видом» Адульфа. Фальтер, бывший репетитор юного Синеусова, старше его, по-видимому, на столько же лет, насколько Адульф старше Кр. И хотя Фальтер не маниакальный распутник, как принц Адульф, он тоже повеса: свое баснословное открытие он делает после посещения «небольшого женского общежития на Бульваре Взаимности». Кстати оказываются и рассуждения Адульфа о дробях и интегральной гармонии: Фальтер – талантливый математик, состоящий в переписке со шведским ученым (линия к исчезнувшему заказчику Синеусова: «Ты помнишь, не правда ли, этого странного шведа, или датчанина, или исландца, чорт его знает [...]). После метаморфозы, приключившейся с Фальтером в результате внезапно открывшейся ему главной тайны мироздания, следует его новое описание, в котором Набоков акцентирует внимание на утрате

им способности к обычному человеческому участию: «[...] любить кого-нибудь, жалеть, даже только самого себя, благоволить к чужой душе и ей сострадать при случае, посильно и привычно служить добру, хотя бы собственной пробы, – всему этому Фальтер совершенно разучился [...]» О принце же Адальфе сообщается, что несмотря на живость его характера, «[...] блаженно сопя, теребя и пощипывая жизнь, он постоянно шел на то, чтобы причинить каким-то третьим душам, о существовании которых не помышлял, какое-то далеко превышающее размер его личности постороннее, почти потустороннее горе». Душа Фальтера в результате его умозрительного «открытия» разъята, раздроблена, лишена человеческой гармонии чувств и рассудка. Он же в образе Адальфа ради собственного удовольствия и из собственной пытливости не задумываясь причиняет зло другим.

Помимо наружности и характеров, Фальтер и Адальф (следует отметить также изобретательную переключку имен с лат. «alter» – «другой (из двух)» в первом имени) соотнесены друг с другом и по своему влиянию на Синеусова и Кр. Странные рассуждения Адальфа о магическом начале власти и островном волшебстве, в которых Кр. находит выражение собственных неясных мыслей, призваны напомнить о тех блестящих парадоксах, коими Фальтер очаровывает Синеусова, обещая косвенным путем сообщить ему разгадку мироздания, которую он «не там и не так ищет». Причем одним из талантов Адальфа оказывается «[...] особого рода чутье, позволявшее ему угадывать лучшую приманку для всякого свежего слушателя». Свой логический поединок с Синеусовым Фальтер начинает с вопроса о том, где его жена и на ответ, что она умерла, равнодушно замечает: «Что же, царствие ей небесное, – так, кажется, полагается в обществе говорить?». Рассказывая об островном волшебстве, Адальф питает глубокую веру Кр. в таинственные силы, о которых «в книгах [...] не сказано», а Фальтер, угадав «лучшую приманку» для Синеусова – питает его надежду на обретение такой силы с помощью открывшегося ему знания сущности вещей. В новую встречу с Кр. Адальф завершает тему магии и волшебства, говоря, что теперь «сила чар, и народных и королевских, как-то сдала, улетучилась, и наше отечественное волхование превратилось в пустое фокусничанье». Мысль о том, что Фальтер «шарлатан» посещает и Синеусова, но слова Фальтера «Можно верить в поэзию полевого цветка или в силу денег», повторяющие шутивную запись умирающей жены Синеусова о том, что она больше всего в жизни любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги»<sup>16</sup>, доказывают если не факт его неве-

<sup>16</sup> Наблюдение Д. Джонсона, см.: *Джонсон Д.Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб.: Симпозиум, 2011. С. 277–280.

роютного открытия, то по крайней мере, что он медиум, через которого умершая жена Синеусова пытается передать мужу важное сообщение.

Другой вопрос, отчего Адульф назван Набоковым одним из любимых его персонажей? Разумеется, оттого, что он удался ему на редкость, и что его образ, раздвоенный в незавершенном романе на Адульфа и Фальтера и намеченный сперва в художнике Онезоре, а потом в Роберте Горне, злом духе слепого Кречмара, будет затем окончательно воплощен в колоритной фигуре столь же порочного, сколько и талантливого драматурга Клэра Куильти. Некоторые черты Куильти буквально списаны с Фальтера / Адульфа: «влажные черные волосы, вернее, остатки волос – прилипли к его круглому черепу, усики над красной губой казались мокрой кляксой» (Ч. II, гл. 21)<sup>17</sup>, причем ко времени финального визита к нему Гумберта и их кошмарного диалога (сопоставимого в композиционном и некоторых иных отношениях с логическим поединком Синеусова с Фальтером) энергичный широкоплечий Куильти («его усики и открытый ворот – или его плешь и широкие плечи», Ч. II, гл. 19) претерпевает телесную метаморфозу, подобную той, какая происходит с обмякшим после своего открытия Фальтером: «С серым лицом, с мешками под глазами, с растрепанным пухом вокруг плечи [...]»; «он был более порывист, нежели могуч, и я без труда пихнул его обратно в кресло»; «пухлое тело» и т.д. (Ч. II, гл. 35). Вероятно, в силу того, что начальный замысел романа о преступной страсти мужчины средних лет к юной особе (в «Камере обскура» присутствуют все элементы этого состава с тем отличием, что Магда не ребенок) был неразрывно связан у Набокова с образом талантливого и жестокого распутника, каждая из этих фигур испытывает пристрастие к маленьким или юным девочкам (у Горна связь с юной Магдой, у Куильти с Лолитой, Адульф соблазняет или насилует крестьянскую девочку: «[...] когда однажды проездом [...] через глухое село принц, заметив смазливую девчонку, предложил ее покатать и, несмотря на [...] ужас ее родителей, умчался с ней на коне, а старый дед долго бежал по дороге, пока не упал в канаву, вся деревня [...] не поскупилась на озорные расспросы, когда спустя час девочка явилась, держа в одной руке сотенную бумажку [...]»). Образ Гумберта строится иначе, и человеческое в нем в конце концов побеждает демонское, как и искусство его, если судить по его «Исповеди», достигает подлинной гармонии и глубины, в отличие от шулерских пьес Куильти, написанных ради славы и денег. Примечательно, что журнальный художник Роберт Горн (в облике которого Набоков также выделяет «воспаленные губы» и черные

<sup>17</sup> Здесь и далее цитаты из «Лолиты» приводятся без указания страниц по изданию: *Набоков В. Лолита*. N.Y.: Phaedra Publishers, 1967.

волосы) извращает первоначальную идею своего знакомого физиолога, посоветовавшего ему изобразить морскую свинку так, чтобы пробудить чувство милосердия к бедному животному, терзаемому учеными в лабораториях по всему миру. До страданий животного и черствости людской Горну, бросившему без помощи свою полоумную мать, никакого дела нет. Несмотря на претенциозно интеллектуальные подписи к своим карикатурам с изображением морской свинки Чееры («Бедный Йорик!», «Noli me tangere») он, потакая обывательскому представлению о науке и искусстве, следует всем законам журнальной и коммерческой пошлости, и озабочен лишь доходами и славой, каковые приносит ему созданный им образ: «[...] Чипи на лабораторном столе, лежащая брюшком вверх и пытающаяся делать модную гимнастику – ноги за голову [...] Чипи стоя, беспечно обстригающая себе коготки подозрительно тонкими ножницами, – причем вокруг валяются: ланцет, вата, иголки, какая-то тесьма... Очень скоро, однако, нарочитые операционные намеки совершенно отпали, и Чипи начала появляться в другой обстановке и в самых неожиданных положениях, – откалывала чарльстон, загорала до полного меланизма на солнце и т.д.» (Гл. I). Сочетанию бездушия и неглубокого таланта, той Сальериевской черте характеров Горна, Адульфа и Куильти, которая приводит к злодеянию, сопутствует разделяемое ими и очень точно определенное Набоковым обывательское представление об искусстве.

Цепкость деталей, связанных с образами Горна, Фальтера, Адульфа и Куильти тем более удивительна, что и музыкально-балетная или точнее дягилевская тема находит применение в отношении и первого и последнего мерзавца. Уже влюбившийся в молоденькую капельдинершу Магду, но еще не сознающий этого Кречмар видит как «На экране, одетая в тютю, резвилась морская свинка Чипи, изображая русский балет» (Гл. I). Именно так, *Les Ballets Russes*, называлась дягилевская балетная антреприза, созданная на основе «Русских сезонов» в 1911 году с ведущим танцовщиком Вацлавом Нижинским. В сцене экзекуции Куильти происходит нечто в высшей степени странное и даже необъяснимое внутри-романными мотивами и логикой сюжета: убегая от стреляющего в него Гумберта, Куильти вдруг «сел за рояль и взял несколько уродливо-сильных, в сущности истерических, громовых аккордов [...]» (что напоминает беспорядочные удары по клавишам гостя на вечеринке Адульфа), а после нового ранения он «стал подниматься с табурета все выше и выше, как в сумасшедшем доме старик Нижинский [...]». Даже если эта балетная элевация Куильти – пьяное видение Гумберта, она все же представляется далеко не случайной, поскольку не исчерпывается насмешкой над потугами Гумберта уничтожить то, что

как Фальтер для Синеусова или Адульф для Кр. олицетворяет загадку, иную, непостижимую сторону бытия. Вместе с тем, безотносительно к самой сцене расправы, она служит знаком того общего, отвратительного Гумберту, представления об искусстве, которое разделяется и другим порочным толстяком в романе, «пухлявым, рыхлым» уранистом Гастоном Годэном, державшим в своем доме юных катамитов, которых завлекал шоколадными конфетами, и фотографию «Нижинского (многолягого и всего обвитого фиговыми листьями)». Примечательно, что Гастон Годэн (иная сторона образа Клэра Куильти и еще одна поздняя версия Адульфа) мнит себя художником и пишет в духе Пикассо «срезанные гитары, синие сосцы, геометрические узоры», и скорее обманывает окружающих, чем самого себя, поскольку прямо назван в романе «шарлатаном» (Часть 2, гл. 6).

Финальная сцена убийства Куильти разворачивается на другой день после ночной попойки, следы которой то там, то здесь замечает Гумберт, описывающий и «особую комнату, почти без мебели, но с просторными и глубокими зеркалами и белыми медвежьими шкурами на скользком паркете». Так фривольный божемный маскарад из «Райской птицы», полуартистическая оргия принца Адульфа из «Solus Rex» и вечеринка в доме Куильти с растлением несовершеннолетних (описывая гостей Куильти, Набоков обращает внимание на двух девушек: «В кресле развалился огромный толстяк; две черноволосых, бледных молодых красотики, несомненно сестры, одна побольше, другая (почти ребенок) поменьше, скромно сидели рядышком на краю тахты») оказываются в одном ряду отстоящих на десятилетия, но гомологичных эпизодов в сочинениях Набокова, связанных с этими монструозными фигурами поборников новейших течений в искусстве. Ходульный символизм и нестерпимая манерность в стиле М. Метерлинка, Т.С. Элиота и Ю. О'Нила отличают и драматургию Клэра Куильти, более или менее умело подражающего самым крикливым и модным образчикам, и Гумберт противопоставляет его животной страсти не только свою любовь к повзрослевшей и осунувшейся Лолите, но и свое зрелое искусство.

Позднее примечание Набокова к «Solus Rex» о набитых ватой фигурах в доме писателя, еще больше упрочивая связь Адульфа с Куильти, обращает внимание читателя на более раннее сходное замечание в послесловии Набокова к американскому изданию «Лолиты» (1958): «[...] один из моих немногих близких друзей, прочитав “Лолиту”, был искренне обеспокоен тем, что я (я!) живу “среди таких нудных людей”, меж тем как единственное неудобство, которое я действительно испытываю, происходит от того, что живу в мастерской, среди неподошедших конечностей и недоделанных торсов». В то же время обращение

Синеусова в конце «Ultima Thule» к своей умершей жене: «Но все это не приближает меня к тебе, мой ангел. [...] Мой бранный состав – единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже» – иными словами будет повторено много лет спустя в обращении Гумберта к Лолита в конце романа: «Но откуда у меня кровь играет еще в пишушей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира, и я в состоянии сноситься с тобой, хотя я в Нью-Йорке, а ты в Аляске» (Ч. II, гл. 36). Прозрение Гумберта – то заключительное и самое главное в его жизни открытие, какое он делает в сцене свидания с беременной Лолитой, вдохновляет его на создание истинного шедевра, которого ни Горн, ни Куильти, лишенные высокой цели искусства, создать не могут. Достижение Гумберта сближает его с художником Синеусовым, продолжающим работу над иллюстрациями к поэме своего таинственного заказчика в силу той же потребности воскресить утраченное: «ее призрачная беспредметная природа, отсутствие цели и вознаграждения, уводила меня в родственную область с той, в которой для меня пребываешь ты, моя призрачная цель [...]». И тем же королевским одиночеством и такой же утратой вдохновлен Федор Годунов-Чердынцев, потерявший в Париже Зину Мерц и сочиняющий продолжение пушкинской «Русалки» в другом незавершенном романе Набокова («Дар. Часть II»), над которым он работал после переезда в Америку<sup>18</sup>.

В одном из поздних интервью, делая неожиданное признание, Набоков повторил свое стойкое убеждение о бесплодности искусства для искусства и ответил всем тем, кто в его сочинениях с начала 30-х годов видел лишь блестящий стиль, ловко закрученный сюжет и игру вымыслов, а в нем самом неглубокого и черствого писателя: «Я верю, что однажды явится переоценщик, который объявит, что я был вовсе не легкомысленной жар-птицей, но суровым моралистом, бичующим порок, клеймящим глупость, высмеивающим пошлость и жестокость, и утверждающим верховную власть нежности, таланта и чести»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> См.: *Бабинов А.* «Дар» за чертой страницы // Звезда. 2015. № 4. С. 131–156. Там же: *Набоков В.* Дар. Часть II / Публ. и прим. А. Бабинова. С. 157–175.

<sup>19</sup> *Nabokov Vladimir.* Strong Opinions. N.Y.: Vintage Books, 1990. P. 193. Перевод мой – А.Б.

## Литература

Бойд В. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 720 с.

Набоков В. Письма к Вере / Предисл. В. Бойда; Коммент. В. Бойда и О. Ворониной. М.: Колибри, 2017. 704 с.

Набоков В. Полное собрание рассказов / Сост., примеч. А. Бабигова. Изд. 3-е, уточн. СПб.: Азбука, 2016. 752 с.

Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. 784 с.

Nabokov V. *Strong Opinions*. N.Y.: Vintage Books, 1990. 360 p.

## References

Boyd V. *Vladimir Nabokov. Russkie gody. Biografiia* [Vladimir Nabokov. The Russian years. A Biography]. Saint Petersburg, Simpozium Publ., 2010. 720 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Pis'ma k Vere* [Letters to Vera], predisl. V. Boyda, komment. V. Boyda i O. Voroninoi. Moscow, Kolibri Publ., 2017. 704 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Polnoe sobranie rasskazov* [Collected Stories], sost., primech. A. Babikova. Izd. 3-e, utochn. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2016. 752 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobranie sochinenii russkogo perioda: V 5 t.* [Collected works of the Russian period, in 5 vol.], sost. N.I. Artemenko-Tolstoi. Saint Petersburg, Simpozium Publ., 2000. T. 3. 784 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Strong Opinions*. N.Y., Vintage Books, 1990. 360 p.

## Discarded limbs and unfinished torsos.

### The manuscript of “Rayskaia Ptitsa” and the first version of “Solus Rex” in the conception of “Lolita”

*Andrei A. Babikov*

**Abstract:** The article focuses on two Vladimir Nabokov’s archival materials, the partially preserved manuscript of the *Rayskaia Ptitsa* (1931, the first version of *Camera Obscura*, 1933), and the excerpt from the typescript of *Solus Rex* (193ж1955).

**Keywords:** Vladimir Nabokov, archival materials, unfinished works, *Lolita*, *Camera Obscura*, Russian émigré literature.

**Information about the author:** Andrei A. Babikov, independent researcher. Moscow, Russia. E-mail: andreybabikov1@gmail.com