

## «Идеальная нагота»

### Мотивы масонской инициации в рассказе Вл. Набокова «Посещение музея» (Масонские мотивы у Набокова. Часть 1<sup>1</sup>)

ЖУЖА ХЕТЕНИ

HETÉNYI Zsuzsa, ELTE Keleti Szilárd és Balti Tanszék, Budapest, Múzeum krt. 4/D, H-1088  
E-mail: hetenyiz@ludens.elte.hu

**Abstract:** In the works of Nabokov there is a combination of cryptography of symbols that the writer uses in an ambivalent way—playing with them (in the high, psychologic sense of the play also as ritual) and exploiting them as polygenetic symbols with different referent sources (Jewish Bible, Egypt, New Testament, antiquity, Dante, Cabala, alchemy, freemasonry).

The article shows in a parallel investigation of the Russian and the English texts of the short story how the fantastique way from a museum in France to the native town of the hero, to Russia, due to the broad variety of intertextual allusions, motives and invariants of Nabokov's oeuvre can be understood as a ritual transition through the "underworld" to an "other world".

**Keywords:** freemasonry, initiation, Dante, Hiram

Масонские мотивы в рассказе Набокова «Посещение музея» играют такую же существенную роль, как во всем его творчестве, в творчестве символистов и других его предшественников<sup>2</sup>. Среди последних

<sup>1</sup> Вторая часть рассматривает «Защиту Лужина».

<sup>2</sup> Биографические пересечения Вл. Набокова с масонством не являются обязательной предпосылкой для изучения, однако, могут представлять особое направление исследования. В них нужно уделить внимание яде писателя, Константину Дмитриевичу Набокову, дипломату, послу России в Лондоне до 1920 г., к которому молодой писатель приехал в марте 1919 г. и остался учиться в Англии. Историки могли бы к этому прибавить высокое число масонов в партии кадетов (в которой отец писателя был правой рукой Милюкова) и во Временном Правительстве (где партия играла ведущую роль). Текстологи пока не обращали внимания на масонские реалии, хотя в публикациях семейных писем встречаются интересные загадки. Например, 22 октября 1919 г. отец Набокова, Владимир Дмитриевич пишет своему сыну из Берлина в Кембридж: «Очень тяжело. Я думаю числа 3-го или 4-го ехать в Париж к Perpigna. Послал телеграмму Mastrai, жду ответа». Письмо изобилует нерусскими словами, написанными латиницей. Примечания поясняют выше приведенные два слова так: «Perpigna — неразборчиво, возможно Pargain — крестный отец (франц.), т. е. П. Н. Милюков, основатель партии кадетов, которые называли его „отцом“». К этому следует прибавить, что Pargain — особое масонское понятие, обозначающее человека, который предлагает нового члена, его кандидатуру в ложу, и в некотором смысле и ручается за него, заботится о его подготовке. Примечания продолжают так: «Mastrai — лицо неустановленное». Можно предполагать, что *Mastrai* не имя собственное, а просто плохо прочтенное *Maistre* (ст.-франц.) от латинского *magister*, или же средневековая английская форма, все еще употребляемое в университетских званиях в Западной Европе *mastaire*; возможно, отец обратился за помощью или с вопросами к масонам, название которых он зашифровал здесь не (только) для конспирации, а (скорее) шуточно. Все это — лишь предположения, к рукописи мы доступа не имели.

нужно выделить М. Волошина, который в своей автобиографии как нельзя лучше описал «этапы блуждания духа», столь характерные для эпохи: «буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия, Р. Штейнер»<sup>3</sup>. Для литературоведа, который вчитался в духовную атмосферу начала XX в., кажется естественным присутствие такого *синкретического эзотеризма* как языка, который рожден для описания бесконечности внутреннего мира человека и связанного с ним космического мира, лежащего за пределами видимого. В творчестве писателей начала века, а тем более в очевидном «двумирии» произведений Набокова недостаточно обнаружить эти мотивы, нужно искать ключи к тому, как они выстроены и связаны, чему подчинены. В обширной критической литературе о «биспациальности», присутствии «другого мира», структуре «тут» и «там» говорилось много и единодушно, в то время как переход или переходы (не только как действие, движение, но и как место) между этими мирами не подвергались отдельному исследованию. Нелегкому поиску «ключей» в случае и в рамках данного рассказа содействует текст-референт: английский перевод этого же рассказа, сделанный самим автором. Как будет показано, Набоков в английском варианте/переводе рассказа «The Visit to the Museum» не только сохранил, но и усилил масонский фон своего произведения.

Казалось бы, изучение масонской темы и мотивов масонства в художественной литературе упирается в препятствия принципиального порядка: тайное учение не может быть оглашено для непосвященных. От этого противоречия частично освобождает все более широкая доступность масонской литературы и переоценка масонства в целом (самими масонами и окружающими), достигнувшие восточной Европы с конца XX в. Но не только это и в первую очередь не это открывает путь к анализу, а именно осознание *игрового принципа*, в самом высоком и философском значении этого слова. Об игре в творчестве Набокова говорилось много, упоминались условности сюжета и фигур (Вл. Ходасевич, Ю. Левин), языковые игры, вообще игровой подход к тексту как текстуре, и подобие литературного творчества шахматным задачам<sup>4</sup>. Прием «эстетизации текста» Набокова, форму «авторского игрового остроумия» М. Медарич<sup>5</sup> определяет как особого типа орнаментализм, который «нужно понимать и как ознакомление читателя с представлениями автора о скрытой сущности мира и о тайном языке, которым

<sup>3</sup> Волошин М. Стихотворения. «Из литературного наследия». Москва 1989. 350. Волошин в разговорах с молодым Набоковым летом 1918 г. в Крыму обратил его внимание на теорию Андрея Белого о метрических схемах в поэзии.

<sup>4</sup> Пимкина А. Игровой принцип творчества В.В. Набокова. В: Набоковский Вестник Петербургские чтения. Вып. 4. СПб. 1994. 15–139; PURDY S. B. Solus Rex: Nabokov and the Chess Novel. *Modern Fiction Studies* 14 (1968–1969) 379–395.

<sup>5</sup> Медарич М. Вл. Набоков и роман XX столетия. *Russian Literature* XXIX (1991) 96. О наследстве символизма у Набокова см.: Набоковский Вестник, вып. 2. Набоков и предшественники. СПб. 1998.

он к нам обращается». Здесь же хотелось бы обратить внимание на другой аспект игры, лежащей в основе художественного произведения, на который сам Набоков указывает:

when dealing with a work of art we must always bear in mind that art is a divine game. These two elements — the element of the divine and that of the game — are equally important. [...] we are [...] participating in an elaborate and enchanting game<sup>6</sup>.

Концепция игры, согласно которой игра является моделью не только психологического осваивания, но и философского преодоления границ реального мира, лежит в основе признания и «приятия» ритуалов и идеалов современным «рефлектирующим» человеком. Этот глубинный, всеохватывающий принцип игры лежит в абсолютной основе творчества Вл. Набокова — этой «игре в игру» должен покорно подчиняться каждый, кто ищет ключи к его произведениям, следуя тем правилам игры, которые установил автор как мастер этой «серьезной» игры, тайнописи<sup>7</sup>.

Закодирование текста и его «расшифрование», бесконечный процесс толкования для себя, в котором читатель становится «посвященным», адептом, является одной из важнейших общих черт масонских и набоковских текстов. В них одинаково спрятано коллективное знание человечества и сознание интериоризации, внутреннего активного продолжения традиции, основанных на символах. Символы именно так понимаются и в эзотерической традиции:

(les symboles) «... permettent de retrouver la Parole perdue, c'est-à-dire l'éternelle pensée vivante dont ils sont l'expression énigmatique. Déchiffrez les hiéroglyphes de la profonde sagesse muette commune aux penseurs de tous les âges, et des religions, des mythes et fictions poétiques, vous dégagerez des notions concordantes relatives aux problèmes qui ont toujours préoccupé l'esprit humain.»<sup>8</sup>

Путь инициации лежит в основе энигматического рассказа «Посещение музея». Конечно, основной сюжет может быть интерпретирован и в рамках фантастики (рассказчик попадает через залы музея из

<sup>6</sup> NABOKOV V. Lectures on Russian Literature. London 1981. 106.

<sup>7</sup> Умберто Эко интерпретацию художественного текста называет прямо «jeu de l'amour et du hazard». A deux voix — Umberto Eco et Ilya Prigogine. Temps européens. Automne 1996. Édition du Centre Européen de la Culture de Genève. 59–60. Слова Эко особенно важны потому, что его романы «Имя розы» и еще более «Маятник Фуко» обнаруживают весьма близкий к Набокову «игровой» подход к разным видам эзотеризма. Этой параллели следовало бы посвятить отдельное исследование.

<sup>8</sup> (Символы) «... позволяют снова найти потерянное Слово, вечно живую мысль, ибо они являются ее энигматическими носителями. Расшифровывая тайные знаки общечеловеческой невысказанной мудрости мыслителей разных эпох, религий, мифов и художественных произведений, человек раскрывает созвучие понятий, соответствующих проблемам, всегда наполнявшим духовную жизнь человека» (перевод мой. — Ж. Х.). Oswald WIRTH. A la mémoire de Stanislas de Guaita. In: Le tarot des imagiers du moyen âge. Paris 1984. 22.

Франции в Россию), где этот прием передает кошмарный реализованный сон русского эмигранта. Сам этот переход может восприниматься как игровая перифраза многих фольклорно-субкультурных мотивов, сохранивших отголоски древних мифов — характерным примером этого сохранения в популярной литературе начала XX в. стал мистический роман Мейринка «Голем», в котором рассказчик переходит в свое прошлое через подвал здания. В этом романе можно найти изобилие символов, общих для масонства и фантастической литературы, восходящей к готическим романам и Э. Т. А. Гофману<sup>9</sup>. Но этим, если перифразировать самого Набокова, «тема перехода» не исчерпана (в самом рассказе иронически разоблачается прием строения или плетения мотива воды: «Тема воды на этом не кончилась...»<sup>10</sup>). У Набокова ужас перехода состоит в том, что эмигрант мечтает попасть обратно во времени в потеренную Россию, а попадает в настоящее, в Советский Союз: прошел только границу в пространстве, но не барьер во времени — совершил то, что возможно было и реально<sup>11</sup>. А ведь музей должен был открыть дорогу в прошлое<sup>12</sup>: «Копать прошлое» — думает рассказчик при виде кирки с лопатой. Именно такие предметы, явно отсылающие к масонским символам привлекли внимание исследователей<sup>13</sup>.

В мотивной структуре рассказа исследованиями были открыты также отзвуки пушкинской «Пиковой дамы» в контексте «случайности» и «карточной игры как символа человеческой жизни», без попытки идти

<sup>9</sup> О влиянии романа Мейринка на Франца Розенцвейга и Льва Лунца см.: *Hetényi Zs. Heimat und Fremde. Die literarische Selbstidentifikation. Lev Lutz als russischer Schriftsteller und Jude und die Beziehungen seiner Erzählung „Die Heimat“ zur deutschen Literatur (F. Rosenzweig, G. Meyrink) In: Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. Hg. von Ch. Par-nell. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2001. 185–195.*

<sup>10</sup> Посещение музея. *Набоков В.* Другие берега. Москва 1989. 279. Ссылки на это издание в дальнейшем даются в тексте, в скобках.

<sup>11</sup> О прочности темы возвращения в творчестве Набокова свидетельствует другой его рассказ, «Подвиг» Известны судьбы возвращенцев, известно, что самого Набокова звали домой, в этом смысле смело можно применить и к этому рассказу название «Приглашение на казнь» как и к рассказу с родственной темой «Облако, озеро, башня». На это текст в случае рассказа «Облако, озеро, башня» указывает прямо: это последние слова, которые произносит злосчастный путешественник. *Набоков Вл.* Рассказы. Москва 1989. 150.

<sup>12</sup> Напрашивается параллель с «Древним Домом», музеем в романе Е. Замятина «Мы».

<sup>13</sup> А. А. Шунейко в своей статье «Масонская символика в языке русской художественной литературы XVIII–XX веков (к постановке проблемы)» (Язык и творчество. К 70-летию В. М. Григорьева. Москва 1996. 325–330) предлагает позитивистский метод поиска масонских мотивов: им дается алфавитный список слов, остается только определить, не попали ли они случайно «в текст из других символических систем (античной, египетской, христианской, кабалистической и др.)». Определить это почти невозможно — масонство в течение двух-трех столетий вобрало в себя самые разные влияния. В статье без сносок имя Набокова не упоминается.

далее темы посещения прошлого<sup>14</sup>. Обширный, хотя и неполный комплекс масонских мотивов раскрыт впервые в статье С. Туровской, которая при толковании герметического текста видит в экспонатах «темы, мотивы, литературные приемы, литературные произведения», ожидающие дешифровки, и предполагает в них «пародийное упоминание масонско-алхимической символики»<sup>15</sup>, но в каком именно значении и какова роль пародии, не уточнено. Еще более сомнительную роль уделяет масонским мотивам О. Сконечная, которая рассматривает их в романе «Защита Лужина» как «бродячий сюжет массового сознания», как разновидность заговора, от которого Лужин должен защищаться — хотя ее метод, раскрытие широкого культурологического фона значений символов красноречиво опровергает ее же тезис<sup>16</sup>.

Даже следуя методу Т. С. Элиота, который предложил читать «Божественную комедию» Данте в первый раз от начала до конца «залпом», не придавая особенного значения непонятым деталям эпохи средневековья и не останавливаясь на разборе символов, читатель почувствует огромное число напрашивающихся ассоциаций и параллелей, распирающих рамки рассказа, который во всех основных свойствах, например, в «сюжете» как будто следует всем классическим параметрам бокаччиовской новеллы (анекдот, случай из жизни с неожиданной концовкой, с самим рассказчиком в центре). Одна из «матриц», которые можно обнаружить в сюжете — путешествие.

#### Путешествие, дорога

Путешествие лишает рассказчика привычных рамок быта и выбрасывает его в «бытие» — в неизвестность, в хаос. В новых обстоятельствах он должен «бродить в поисках / wandering... in search» (275/71)<sup>17</sup>, он не находит дорог: «заблудился / I lost my way» (278/77); «я долго пытался найти обратный ... путь / for a long time I tried to find the way back (279/78), и оставлен на произвол судьбы, которая, в виде дождя, загоняет его в музей, куда он вовсе не намеревался идти. В семантическом ареоле топоса поездки мы находим мотивы-образцы творчества самого Набокова в параллели с подобными сюжетами мировой литературы (об этом см. ниже). В набор элементов ситуации поездки в лице Годара

<sup>14</sup> Старк В. П. Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея». Набоковский вестник, вып. 1. Петербургские чтения. Санкт-Петербург 1998. 66–71.

<sup>15</sup> Туровская С. «Посещение музея» В. Сирин: поэтика sub rosa. В кн.: Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту 1997. 257, 249.

<sup>16</sup> Масонским мотивам в «Защите Лужина» посвящена вторая часть этой статьи.

<sup>17</sup> При параллельных цитатах источник английского текста: *NABOKOV V. A Russian Beauty and Other Stories*. Penguin Book, USA 1973 — London 1982. Страницы указаны в прямых скобках.

входит *проводник*, роль которого двусмысленна: он и *помощник-психопомп* (с ним может рассказчик «пройти границу», преодолеть рамки пространства), но он кажется и ложным помощником, который рассказчика заманил в лабиринт и оставил во враждебном и опасном мире одного.

### Город

Второй круг ассоциаций охватывает хронотоп. Название города Монтисер, в котором оказывается точка «прохода/exit» (278/76) в другой мир, составлен из двух слов. Первая часть, как все исследователи отмечают, означает гору<sup>18</sup>, правда, они не подчеркивают самое очевидное значение этого выбора места, которое издавна и реально служило священным символом центра и точки перехода в иной мир (достаточно сослаться на теорию М. Элиаде о священном и профанном<sup>19</sup>). Во второй части слова при таком же произношении, но другом написании можно увидеть название реки на юге Франции, Isère, в районе St. Etienne, — и таким образом богатая в рассказе «тема воды» дополняется еще одной метафорой. Южная Франция — еще один мотив-инвариант<sup>20</sup> Набокова, который выступает в ранге символа как место, где останавливается время, где человек входит в другое измерение, приближается к природе, осознавая ее мифологическую натуру, связанную с ощущением детства, рая, чтобы привести в порядок свой духовно-душевный мир (см. «Подвиг», «Машенька», стихотворение «Прованс» и т. п.).

Поручение друга рассказчика отыскать в музее города портрет его деда включает в себя не просто поиск, но и поиск предков, который в ситуации перехода с проводником в преисподнюю вызывает ассоциацию спуска Энея в преисподнюю для встречи с отцом<sup>21</sup>). Поиски предков логично ведут в конечном итоге на родину, в Петербург, в родные места, к истокам. Угадывается и то, что этот поиск переведет и по Ту сторону, в потустороннее, через границу: «всегда сомневался в способности моего друга оставаться по сю сторону фантазии/this side of fantasy» (274/71).

<sup>18</sup> Туровская (стр. 249) видит здесь ссылку на «Волшебную гору» Т. Манна, которая тоже пародирует масонство. Старк в названии города Montisert, без оснований прочтенном как Montisero видит «зеро» т. е. 'нуль'. Он же выдвигает ряд натянутых этимологических догадок, напр. Аид в имени Годара (достаточно связанном с преисподним миром по своей собачьей внешности в роли Гермеса-Психопомпа).

<sup>19</sup> ELLADE M. Das Heilige und das Profane. Hamburg, 1957. / Le sacré et le profane. Paris 1965; ELLADE M. The Symbolism of the Center. In: The Myth of the Eternal Return. New York 1954.

<sup>20</sup> Термин Ю. И. Левина. См. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова: Russian Literature XXVIII (1990) 45–124.

<sup>21</sup> Статья Н. Букс о кросс-жанре «Подвига» с параллелями с «Онегиным» и «Энеидой» застала меня в процессе написания этой статьи и поддержала меня в поисках античных связей. См. примечание 27.

Портрет приехал в этот город «в свое время» — оборот со значением «давно» позволяет и буквальное понимание: в нужное время, а эти слова неожиданно совпадают с текстом масонского ритуала в начале собрания. Картина доехала «после неясных странствий / some obscure peregrinations» (274/71), что подразумевает не только долгие поиски дороги, но и трудный путь с препятствиями. Именно по этому пути «Петербург–Монтизер» пойдет рассказчик в обратном направлении, и это будет путь инициации (ср. to peregrinate — to follow a route)<sup>22</sup>. Уже здесь начинается переосмысление сюжета поездки, упомянутое выше, ведь путь инициации не «внешнее», а «внутреннее путешествие». Особенно наглядно это проявляется при сопоставлении с рассказом-антиподом «Облако, озеро, башня», в котором рассказчик, наталкивающийся вместо ужаса на счастье, всё равно должен вернуться к исходному пункту. Думается, что в этом случае автор предлагает схему «опошленной» Одиссеи. (В то же время наглядна разница и с такими кажущимися параллелями как «Марио и волшебник» Т. Манна, ситуационно столь похожим на рассказ Набокова.) Здесь открывается путь к таким большим предшественникам как Вергилий, Данте, о которых речь пойдет дальше<sup>23</sup>.

Картина была привезена сюда, потому что это особый город, здесь родился художник, Леруа. В имени живописца исследователи увидели французское слово *король*: здесь родился король<sup>24</sup>. С какой целью приехал сюда рассказчик, неизвестно, но приехал провести два-три дня — промежуток времени, который можно связать с пасхой, с воскресением Христа именно из-за неопределенности числа: воскресение на третий день считается по еврейскому счету дней, а по современному исчислению с пятницы на воскресенье будет два дня. Позже, в ряду других дантовских ассоциаций должно вспомниться, что пасхальное время

<sup>22</sup> Для определения английских слов употребляется последний словарь, изданный в Америке при жизни Набокова, тот, в который попало слово «pymphet» в значении «a pubescent girl esp. one who is sexually precocious», придуманном Набоковым в «Лолите». Webster New World Dictionary of the American Language. Second College Edition. Editor in Chief David B. Guralnik. «William Collins», Cleveland–New York, 1974. Примечание к примечанию: возникновение слова «нимфетка» по всей вероятности можно связать с переводом Набокова монолога Гамлета, в конце которого Шекспир устами Гамлета называет Офелию «pymph». Набоков, как и Б. Пастернак, сохранил это слово в переводе.

<sup>23</sup> ...и к таким интересным последователям как Василий Аксенов («Затоваренная бочкотара») и Венедикт Ерофеев («Москва-Петушки»).

<sup>24</sup> Старк видит здесь ссылку на часовщика из «Пиковой дамы» (Старк, 67), а Туровская видит обескураживающую сумму возможных функций и значений: 1. способ создать иллюзию подлинности повествования (был такой художник); 2. в противоречии высокого имени и бездарности художника ссылку на «Портрет Дориана Грея» О. Уайлда; 3. намек на разваленную государственность Европы; 4. в красной подписи художника ссылку на книгу В. В. Шульгина «Три столицы» (1927) о переходе в Советский Союз; 5. ссылку на ученика Бергсона, Э. Ле Руа по причине пародийного использования теории «длительности» в «ненужно удлинившемся музее».

года является земным временем дантовского спуска в Ад, и благодаря стихотворению Набокова *Пасха* крепко и конкретно связываются мотивы поиска предков и тема воскресенья (*Пасха*, написанная в 1922 г., обращена, очевидно, к только что погибшему отцу писателя: «сладчайшее «воскресни!» / великое «цвети», — тогда ты в этой весне / ты в этом блеске, ты живешь!...»).

В первых двух абзацах рассказа этот особый город появляется угрожающим лабиринтом: улицы мертвые, длинношей собор вырастает «в каждом пролете, куда ни повернешь... октябрь держался уже на волоске» (561) — последнее обычно говорится о жизни, когда она в опасности. Английский текст при сохранении этих же многозначностей прибавляет и новые: «the spire<sup>25</sup> of the long-necked cathedral ... kept popping up at the end of every street». Слово «cathedral/собор» вызывает ассоциацию символики умозрительного («спекулятивного») масонства, которая была заимствована у предшественников масонских лож, обществ «оперативных» масонов, строителей соборов (традиция символически проведена через них к строителям храма Соломона). Предложение «собор ... стоит в конце каждой дороги» воспринимается почти как философский афоризм о (масонском) жизненном пути (ср. с «Все дороги ведут в Рим», мотив в *Подвиге*, 225). В английском тексте «I was caught by a violent downpour» /71/ звучит куда страшнее, чем «я был застигнут сильным дождем» (561) — в нем дважды выражено насилие (взят–caught, насильственный–violent) и слово *down* предвещает спуск в глубину.

Гроза здесь играет почти что роль рока, высшей силы, которая повернет путь рассказчика туда, куда он не хотел идти. Гроза «высшего происхождения» тоже является одним из инвариантов творчества Набокова. В рассказе *Гроза* в реализованном сравнении грозы как передвижения Ильи пророка происходит соприкосновение двух миров, земли и неба: во время грозы возможен переход из одного мира в другой. В стихотворении «Гроза» (1923) образ «уходят боги, громыхая» уточняет языческий характер или общее значение олицетворения, т. е. «обожествления». Это не человек меняет свой маршрут, как рассказчику кажется (заранее отказавшись в мыслях пойти в музей, он намерен был сослаться на «изменение маршрута / tell him I... changed my itinerary» 274/71)<sup>26</sup>. Гроза превращается в чистейший символ, потому

<sup>25</sup> Не поиграть ли словами, увидев второе значение слова помимо «шпиль» — спираль, и услышав фонетическое соседство слова *spirit*? Углубившись в мир Набокова, читатель становится чутким к таким фонетическим-семантическим играм, к которым его приучает писатель своими каламбурами. В результате этой «инициации» в названии рассказа просвечивается словесная игра *посещение ~ посвящение ~ возвращение; музей ~ муза*. Возвращение на родину перекликается с картиной в музее «Возвращение стада».

<sup>26</sup> Вспоминается афоризм Воланда: «Кирпич ни с того ни с сего... никому и никогда на голову не сваливается» (Булгаков М. Мастер и Маргарита. Москва 1983. 20).



что сопровождает рассказчика и внутри здания: «... косо лоснились полотна широких картин, полные грозowych облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идола религиозной живописи, и все это разрешалось внезапным волнением туманных завес ...» (279).

### Музей

Музей как локус прежде всего противостоит слову «посещение/visit» в заглавии: посещение предполагает временное попадание куда-то, а музей предназначен для долгого сохранения, увековечивания, памяти. Посещение связано с движением, музей — со статичностью, постоянством.

При попытке определить семантическую глубину понятия музея в творчестве Набокова вспоминается эпизод из «Подвига». Мартын, следуя воспоминанию детства о приманчивых огоньках далекой деревни, выскакивает из поезда на полпути, чтобы дойти туда. Носильщик, везущий ящик с надписью *Fragile* говорит ему: «Вы проснулись вовремя» (ср. с выражением «в свое время» выше), и этим как будто сообщает, что Мартын вовремя сошел с колеи автоматизмов жизни, вышел из скучной игры. На вопрос Мартына, что в ящике, дается таинственный ответ: «Музей естественных наук». Ответ такой же неадекватный, как в рассказе «Посещение музея» на вопрос, что за экспонаты черные шарики: «Наука еще не знает» (275). Этот эпизод тоже абсурдно (как у Кафки) отмечает призрачность, нереальность земных координат: оказывается, Мартын не знает не только названия города, где сошел, но и имени деревни, где потом провел всё лето — время остановилось, пути обратно и места не найти. В деревню автобус не ходит, добираться нужно пешком — и этот путь, пройденный не по дороге, а через поля, является переходом, символичность которого подчеркивают детали: южный пейзаж (см. выше), отсылки к Греции (цикады, мирт, повозка с осликом); дорога, ведущая на восток и каменщики (масоны), идущие навстречу. В деревне Мартын первым делом заявляет, что он приехал «по поручению музея» (233). Именно этот период (вне времени и пространства) воспринимается героем как репетиция к переходу границы в Зоорландию: «...быть может, он уже за пограничной чертой... ночь, неизвестность...» (233), и с этого момента ясно, что прямое отождествление Зоорландии и России было бы упрощением<sup>27</sup>. «Перевалив на ту сторону, он действительно увидел белую змею дороги...» — герой здесь тоже перешел по ту сторону, как рассказчик в «Посещении музея», в котором совершается кошмарный поход через залы музея в странную Россию. В городе Монтизер рассказчик бродит «в поисках

<sup>27</sup> О мифологических мотивах в «Подвиге» см. Букс Н. Кросс-жанр. О романе Вл. Набокова «Подвиг». Vladimir Nabokov — Sirin — Les années européennes. Sous la direction de Nora Buhks. Cahiers de l'émigration russe 5. Paris 1999.

писчебумажной лавки» — загадочный мотив появляется и в романе «Защита Лужина»<sup>28</sup>.

Здание музея внешне описано с явными признаками таинственности. Ступени, по которым рассказчик еще не решается взойти, колонны, надпись, бронзовая дверь создают образ обычного храмообразного музея в стиле классицизма. Однако есть и другие ассоциации. «Дом с колоннами» (275) в творчестве Набокова обозначает усадебный дом семьи в России (см. стихотворение «С серого севера...»), таким образом неудивительно, что этот вход впоследствии откроет путь на родину, в Россию. Однако, львиные лапы, поддерживающие скамьи у входа с двух сторон (Керберы) и темнота внутри предсказывают нечто адское, нехорошее. Любопытно, что в то время как в русском тексте значится: *за дверью* темно и рассказчик решил *войти*, английский подчеркивает тот смысл, который в русском тексте появится позже, а именно инициационный. «The interior seemed dark... I decided to go inside». Слово *interior* отсылает к девизу алхимистов и масонов, к их учению о том, что только познав внутренность (*interiora*) земли (материи, или самого себя?) можно надеяться найти философский камень<sup>29</sup>. А войти во *внутрь* — это, иносказательно, познать тайны. Следует еще отметить, что один из ключевых масонских символов, камень, проходит незаметной нитью через весь рассказ: музей выстроен из пестрых камней, две каменные скамьи стоят у входа, в первой витрине лежат минералы. Мотив, создавая рамки, возвращается в конце, в описании ночного Петербурга. Камень — простое слово, его повторение возможно и в нейтральном узуальном аспекте, но масонское «происхождение» этого лейтмотива прочно утверждается в английском переводе. Выражение «заслуженные *минералы* в открытых *гробах*» (275, курсив мой. — Ж. Х.) само по себе отсылает к масонской легенде о смерти Хирама, но фраза «Venerable minerals» /72/ поражает прямой ссылкой: «венерабл» называется глава масонской ложи, досточтимый мастер<sup>30</sup>. То, что возвращение из России, возможно, произойдет (в отличие от концовки «Подвига»), спрятано в престранном сравнении: «статуи... условные и незначительные, как первый номер *цирковой* программы» (275, курсив мой. — Ж. Х.). «Цирк» в значении «круга» указывает на круговое движение, змею, кусающую свой хвост, вечное возвращение. (На это указывает и название картины в музее «Возвращение стада».

<sup>28</sup> Набоков Вл. Избранные произведения. Москва 1989. 136.

<sup>29</sup> Это символическое посещение ада включает в себя значение мифологического возрождения. Это — полигенетический мотив, восходящий к Изиде, к Персефоне, к Орфею, к Христу (ср. с текстом стихотворения Набокова «Верую...») и к Данте. Масонская символика ссылается на параллельные эти мифы и признает и даже подчеркивает синкретический характер образов.

<sup>30</sup> Еще один случай, где английский текст прибавляет ассоциации: кадык сторожа называется «Adam's apple» /72/.

Этот кочевой мотив (инвариант) берет свое начало в альпийских сценах романа *Подвиг*. В рассказе два круга: один, начинающийся в России — жизненный путь эмигранта, который здесь возвращается в Петербург. Другая точка отправления — Монтизер, куда он возвращается после своей странной дороги. Эти две дороги перекрещиваются, имея общий отрезок, ту среднюю фазу (Франция — Россия), которая подробно описана в рассказе, а о первой и третьей читателю подробности не сообщены. Такие круговые линии, переходящие друг в друга, кажутся частью более длинной линии спирали или же лентой Мёбиуса, которая приводит в исходную точку с оборотной стороны пространства, разрешая переход в другое измерение при прямолинейном движении вперед.

Это возвращение легче всего представить как сон, столь естественный прием введения фантастики в художественный текст, который Набоков как будто предлагает открыто: «весело присутствовать при воплощении мечты...» (276); «О как часто во сне мне приходилось испытывать нечто подобное...» (280). Сон-мечта о возвращении в Россию — опять инвариант набоковского творчества, особенно его лирики (напр. «Сон на Акрополе», «Россия», «Расстрел», «Сон», «Сны», «К родине», «Велосипедист»: мы еще к этому вернемся в статье о «Защите Лужина»). В ряду созвучий с «Энеидой» здесь нужно отметить, что Эней вернулся из Аида на земную поверхность через ворота сновидений, ведь онейрическое состояние позволяет неограниченный переход во времени, в пространстве и между мирами реального и воображаемого.

В английском тексте обращает на себя внимание еще одно слово: «as traditional and as insignificant as the first number in a circus program» /72/ (курсив мой. — Ж. Х.). В этом смысле и «традиция», и «программа» отсылают к некоему ритуалу, привычному, исполняемому повторно (и поэтому иногда кажущемуся незначительным, скучным). Даже непосвященный читатель постепенно обнаруживает те элементы, которые можно было бы связать и между собой и с контекстом масонских символов, например, в собачьем лике Годара увидеть Гермеса-Психопомпа<sup>31</sup> или Тота (египетские элементы умножились в масонстве с XIX в.), в названии сов «Великий князь» и «Князь средний» — звания-степени масонской иерархии, и предметы, использованные в масонских ритуалах («лопата, цапка, кирка», шпаги, череп с саркофагом, алембик алхимиков<sup>32</sup>). В этих мотивах отчасти создан тот «общенабоковский язык», который соединяет мистерии разных традиций (египетские, греческие, гностические), вошедшие через разные учения в эзотерический «фонд»

<sup>31</sup> Старк В. Указ. соч.

<sup>32</sup> Туровская С. Указ. соч. Она видит «пародийный оттенок» и в этом, и в музее, «стилизованном под Аид», и проводит сравнение с мифом об Орфее.

философии символизма. Их образы, символы, эмблемы могут совпадать, но иметь разные значения в рамках одного или другого учения (напр. собачья голова, змея, вода, череп). Однако, помимо этих слов-кодов номинативного порядка (номинативный стиль, «обеспредметившаяся предметность», 275, в перечислении предметов-экспонатов весьма адекватен<sup>33</sup>), есть и предметы, выходящие из ряда, как есть и другие дешифровки (например, мотив Советской России: октябрь, красный автобус и шумная толпа), и на простой десемантизации мотивов трудно построить какой-нибудь целостный вывод. Можно зато раскрыть не просто мотив масонства вообще, а внутренний ряд мотива масонской инициации не на уровне словесных кодов, но и в сквозном, в глубинном прочтении обоих текстов, русского и английского.

Храмообразность музея с колоннами и камнями, с таинственным, темным вестибюлем разрешает видеть в этом здании нечто общее с храмом Соломона, и одновременно — и одно из обычных для Западной Европы здание, построенных для масонских лож (напр. Женева, Пленпалэ). Рассказчик, поднимаясь по ступенькам, проходит подготовительную фазу, ступени подъема душевного состояния. Когда он входит, его встречает молчаливый сторож, дающий странные ответы, даже заученные, патетические (потому что заранее приготовленные, ритуальные): например, «честь не продается» (276). Сторож не может раскрыть тайны еще не посвященному, например, о назначении черных шариков (которыми масоны голосуют), правда, указывает на их связь с неким «кавалером почетного ордена» (275). Вместо шариков предлагает вниманию рассказчика череп — обязательный предмет камеры размышлений или медитации, где перед инициацией кандидату предоставляется время обдумать еще раз свое решение о вступлении в масонство<sup>34</sup>. Рассказчик должен платить у входа, и первое, что видит в витринах перед входом в зал, тоже деньги: «шкаф со стертыми монетами» (275). Металл, символизирующий суету и материальность мира, его конфликты (оружие), нужно оставлять у входа. Сама атмосфера ситуации, в которой профан входит в мир, полный символов, где не понимает значения вещей, есть первый шаг инициации: «я над ними невольно задумался, ибо никак не мог разгадать их природу, состав и назначение» (275).

<sup>33</sup> В ряду аллюзий на античность здесь и форма соответствует традиционному элементу эпоса, каталогу. Каталог и у Набокова появляется как священный или ритуальный текст: «Я состою хранителем нашего музея ... и знаю этот каталог, как молитву Господню» (277). Каталоги-перечисления являются также одним из важнейших литературных (и идейных) приемов Ветхого Завета.

<sup>34</sup> Для справки о масонских понятиях см. Соловьев О. Масонство. Словарь-справочник. Москва 2001; Coil's Masonic Encyclopedia. Macoy Publishing & Masonic Supply Company, New York 1961.

Остается нерасшифрованной и «тройка ржавых инструментов, лопата, цапка, кирка, — связанных траурной лентой». Помимо символического числа 3 обращает на себя внимание траурная лента, отсылающая опять к мифодраме о смерти Хирама и к масонам как «детям Вдовы», а среди инструментов, кирка — прямой масонский символ. Этими же тремя инструментами пользовался Мартын в деревне, где посвятил лето физическому труду («Подвиг», глава XL). Остановившись на нерусском имени героя «Подвига» в этом контексте, мы естественно приходим к ассоциации с мартинизмом, который больше всего влиял на масонство именно в России (см. роман А. Писемского «Масоны», где фамилия главного героя — Марфин). Обращаясь к английскому тексту, мы видим «a spade, a mattock and a pick» /73/. В то время как в русском масонстве лопата осталась символом, напоминающем о похоронах убитого Хирама, в истории масонства Запада она была забыта, хотя раньше использовалась в ритуале. (Лопата с цапкой остались эмблемами оперативных обществ, напр. у французских компаньонов, см. в Париже Musée de Compagnonage). В романе А. Писемского сказано, что лопата служит для выравнивания тех ям в душе, которые сделаны ненавистью, отчаянием и гордыней<sup>35</sup>. А этимологическая игра в слове *spade* раскроет греческий корень, оставшемся в немецком языке в значении *unaga*, а то и карточный цвет пик (англ. омоним, *spade*), что отсылает, кроме карточной символики, к «Пиковой даме». Пушкина. Последнее, что видит рассказчик уже во втором (и, как пока ему кажется, последнем) зале перед картинами — саркофаг, еще один предмет из семантического круга смерти. Здесь обрывается посещение, рассказчику нужно выйти и вернуться уже с Годаром, с более опытным и важным проводником, «опекуном музея»<sup>36</sup> (276). Возвращение происходит при шуме и страшном хаосе — в некоторых ритуалах именно так и происходила и происходит инициация: профану нужно входить дважды, и во второй раз страшный шум имитирует все опасности, которые нужно преодолеть. В данном случае хаос («святотатство», 277) представлен в излюбленных для Набокова формах пошлости.

Эпизод в кабинете Годара не нарушает, а продолжает ряд мотивов инициации. В кабинете над зеркалом висят шпаги, аксесуары ритуальных собраний масонов. Зеркало — богатый в значениях символ, указывающих на важность самопознания, с одной стороны, и на возможность перехода «в другой мир», находящийся по ту сторону. Абсурдный жест Годара, когда законченное письмо с наклеенной маркой выбрасывается в мусорную корзину, кроме того, что разрешает понять, почему парижский приятель рассказчика не получил ответа на свои

<sup>35</sup> Об этом и о других масонских символах см. *Писемский А. Масоны. Собрание сочинений*, 9. 230–238. Важно отметить, что сам А. Писемский не был масоном.

<sup>36</sup> Стоит отметить заранее, что в «Защите Лужина» Валентинов, очень близкий по роли и натуре Годару персонаж, тоже назван опекуном, шахматным опекуном.

письма, представляет это место таким жерлом или омутом, по которому двигаться можно только в одном направлении, который всасывает вовнутрь, откуда нет выхода обратно в мир.

Годар с головой белой борзой облизывается по-собачьи. Расшифровка этих полигенетических метафор может привести и к Анубису (психопомпу египетского мифа об Осирисе, и к собачьей натуре Гермеса-Психопомпа<sup>37</sup>, и к фаустовскому-дьявольскому происхождению<sup>38</sup>, но и — опять — к Энеиде, точнее, ее автору, правда, через посредника. Белая борзая в Первой песне Дантовской «Божественной комедии» появляется в пророчестве Вергилия как будущий победитель волчицы, сторожащей вход в Ад<sup>39</sup>. Дантовский код, чрезвычайно важный и недостаточно конкретно и целостно изученный в творчестве Набокова, продолжится в рассказе мощными параллелями. Среди них самый важный, предвещающий концовку рассказа, открывается уже здесь. В сцене с письмом разоблачается «односторонность» движения, ведь именно дантовский Ад является такой воронкой, из которой можно выйти только пройдя ее до всей глубины. Путь инициации таков же — нужно пройти и дойти, чтобы выйти в другом качестве. Точка, где достигается глубина Ада, девятый круг, называется Коцит, ледяное озеро. Лед может появиться в ассоциациях при чтении странного интермеццо, когда Годар по дороге в музей покупает ЛЕДенцы (277), а потом «застывает» (278) перед картиной. Ассоциация весьма мимолетная, но если и сознательная, казалось бы, вряд ли возможно ее передать при переводе на другой язык. При проверке английского текста, однако, находим нечто совершенно неожиданное: леденцы переводятся как «sticky-looking caramels» /75/, где сохраняется ссылка на тот же источник: в слове *sticky* спрятан *Styx* ~ Стикс, река в пятом круге Ада<sup>40</sup>.

Контракт, подписанный красными (как кровь) чернилами, разрывается на кусочки — уничтожается, (при инициации есть аналогичное действие), и тут же открывается раньше не заметный проход в конце зала (по-английски *exit* — выход, что больше соответствует дантовской

<sup>37</sup> Ср. с солдатами в собачьих масках, которые сопровождают Цинцинната на казнь. Сам Пьер и солдат «с мордой борзой» даже поддерживают Цинцинната (291). В свете этого мотива переоценивается фигура Пьера — он, ворвавшийся через туннель в камеру Цинцинната с киркой, масонским инструментом в руках (259) сопровождает его не к смерти, а к переходу в другой мир. На фоне этих взаимоотношений — сложная комбинация иронии и возвышенности в символизме мотивов (пародийная ссылка на Пьера Безухова рядом с параллелью с Иисусом, который через свою смерть осуществил переход, и т.п.).

<sup>38</sup> Это поддерживает и договор, подписанный красными чернилами, и крик рассказчика «довольно!» (279) в смысле «остановись, мгновение!»

<sup>39</sup> Английский текст в этом месте несколько обескураживает, хотя параллель остается в силе: там мы видим вместо белой борзой как раз противоположного, «a Russian wolfhound», не белую, да еще и волчью собаку, т. е. овчарку.

<sup>40</sup> Об этом же мотиве в «Защите Лужина» см. 2-ю часть статьи.

идее), и начинается проникновение в неизвестное<sup>41</sup>. «Пропасть», переведенная как *abyss*, совпадает с серединой (Песнь 16–17) дантовского Ада перед восьмым кругом. Атмосфера ада и смерти, особенно в английском тексте, усиливается внушительными словами «ни души, ни души / not a living soul, not a living soul» (279/78). В стремительном движении мелькают предметы, никак не осмысленные рассказчиком — его глаза не завязаны, но увиденное не проникает в сознание, он не понимает смысл происходящего. Он улавливает только «тему воды», одного из четырех элементов, представленных в качестве символических препятствий. Остальные, огонь, земля и воздух (общеизвестные по «Волшебной флейте» Моцарта) появляются только как фон (каменный пол, зажигающиеся огни), но в конце сливаются в «огромную модель мироздания» (279) «gigantic mock-up of the universe» /78/. Выражение (возможно, что иронически) отсылает к «великому архитектору мироздания» «grand architect of the universe», которого масоны почитают независимо от ордена и упоминают во всех ритуалах.

Среди многочисленных значений символа воды выделяется река-граница Ада (ср. Орфей, зеркало), за которой открывается — Петербург. Этот неожиданный здесь переход плавно осуществлен в другом произведении, в стихотворении «Санкт-Петербург» (1924): «Нева, лениво шелестя, / как Лета льется»<sup>42</sup>. В странных звуках и шуме доносятся удары молотков и аплодисменты, которые рассказчик воспринимает как признаки стройки или театра, не зная, что они являются элементами масонского ритуала. И вдруг видны фонари, появляется свет. «Я двинулся туда, и сразу отрадное и несомненное ощущение действительности сменило наконец всю ту театральную дрянь, среди которой я только что метался. Камень был под моими ногами...» Это впечатление профана, который «после горячечных блужданий» (280), театрализованных действий наконец видит свет без повязки на глазах. Профан, проходящий инициацию, смущенно воспринимает эту театральную игру-представление, в которой каждому уделяется определенная роль, а смысл происходящего он поймет только впоследствии<sup>43</sup>.

Он видит под ногами черные следы по белому снегу — черно-белый мозаичный пол масонского храма, символ равновесия света и

<sup>41</sup> При этом звучит странная на первый взгляд фраза: «Я должен сперва посоветоваться с мэром, который только что умер и еще не избран» (278). Не сказано, что новый мэр еще не избран, и кажется, умер тот, кто еще не избран, как будто обещается попятное движение во времени, столь желанное рассказчиком, обманутым в конце, после встречи с современной Россией. Встреча с умершим возможна именно в аду.

<sup>42</sup> Там же появилась вывеска, играющая в рассказе столь решающую роль — по новому правописанию; рассказчик понимает, что он в Советском Союзе.

<sup>43</sup> «Le récipiendaire va jouer un rôle, le sien, auquel il n'est pas ou peu préparé et dont il comprendra la signification que plus tard. Dans la théâtralisation initiatique, chacun est là, à sa place, avec un rôle déterminé à jouer.» DECHARNEUX B. — NEFONTAINE L. L'initiation. Splendeurs et misères. Labor, Bruxelles, 1999. 71.

тени, добра и зла. Он смотрит на свою ладонь, надеясь прочесть на ней объяснение — путем самопознания ищет ответы. Описание Петербурга насыщено символами, которые можно объяснить в ключе масонства (камень, свет, ступени, ермолка, огонь, черное-белое, запертые ворота, подвал, квадратность). И повторяется число, отсылающее к воскресению: «две-три минуты я не испытывал ни удивления, ни страха» (280). Для полного перехода через стадии инициации следует завершительный акт: переодевание. Рассказчик снимает одежду, выбрасывает все из карманов, снимает с себя свое прошлое, всю «чешую» профанной жизни. Естественно, в контексте сюжета это воспринимается как защитная реакция эмигранта — как будто он действительно просто перешел в Петербург. Однако, воспринимая и принимая фантастический элемент в произведении, читатель соглашается на игру, предложенную автором, и принимает действие как условное. Именно на эту условность указывает автор в своей философской фразе: «остаться идеально нагим». Нагота идеи воплощается в голом герое, освобожденном от всего светского и профанного. «Я сделал, что мог» — этими словами завершает свой трудный путь инициации рассказчик. Его посвященность показывает короткий последний абзац. «Не стану рассказывать... достаточно сказать...» «I shall not recount... nor tell... suffice is to say...» (281/80–81) — о пути обратно он не рассказывает. Его лаконичность или молчание объясняется одним словом: клятвой («я заклеялся»).

Думается, что ограничить значение хотя бы одного произведения Набокова масонскими мотивами было бы упрощением. В какой именно семантической взаимосвязи можно «расставить»<sup>44</sup> следующие понятия: эмиграция/Россия, путешествие в четырех измерениях, прошлое/настоящее, преисподняя–Аид–ад, сон–смерть и мотив инициации — до конца, конечно, невозможно описать. В творчестве Набокова энигматичность, закодированность и пародия скрывают нечто идеальное, не подлежащее называнию. Эмигрант, который готов был вернуться даже через ад, имел даже таких помощников как высшие силы (гроза), музы прошлого, сатана и психопомпы. Он посвящается в ту невыразимую и неоглашаемую тайну, что той России не вернуть, ее больше нет. Его открытие — равно той особой смерти, которая в представленных в музее экспонатах кажется движением на восток («китайская ваза», «восточные ткани» 279) — на вечный Восток, понимаемый масонством как аллегорическое трансрациональное обиталище души масона после его смерти. В этом восприятии смерти и воскресения внедрены разные традиции, восполняющие и питающие друг друга: ассиро-вавилонский миф об Иштар, которая раздевается постепенно, чтобы проникнуть в преисподнюю; египетский миф об Озирисе; греческие элевсинские

<sup>44</sup> Как отмечает сам рассказчик в связи с текстом своего героя Цинцинната в «Приглашении на казнь». *Набоков Вл. Рассказы*, 205.



мистерии инициации, культ Диониса, и античные фигуры, переступившие порог Аида — Орфей и Эней, и их средневековый последователь, Данте. Здесь не просто параллель или бродячий мифологический мотив, и еще того менее — использование мифов писателем в каком-то культурологическом эклектизме. Здесь указана традиция в ее чистом виде, в вечности повторений. «История инициации имеет право оставлять вне внимания Историю, потому что Традиция в строгом смысле слова определяется как передача в тайной, значит не письменной и не публичной форме»<sup>45</sup>.

Понятия возвращения на родину и смерть связаны не только метафорически (Лета — Нева), но метонимически: точкой соприкосновения является земля, которая родила (родина) и которая примет только прах эмигранта, живому же ему нет возврата.

Символы масонства служат языком иносказания для писателя. Как о символах карт таро пишет Кайюа, они «... se présentent comme une langue mystérieuse, mais au vocabulaire strict et à l'exigeant syntaxe. Le consultant en extrait lui-même, sous forme d'images précises, au sens catalogué, les éléments qui le concernent. Il suit le discours du Maître, qui en à adapte son cas particulier la signification générale.»<sup>46</sup> Наслаждение бесконечного поиска смыслов оставлено каждому читателю.

<sup>45</sup> « L'histoire initiatique a le droit d'ignorer l'Histoire puisque la Tradition se définit, au sens propre de mot, comme une transmission secrète, donc non écrite ni diffusée. » Jacques TRESCASES. La symbolique de la mort ou herméneutique de la résurrection. Paris 1983. 57. Благодарю А. Дана, который обратил мое внимание на эту книгу.

<sup>46</sup> ... «представляют собой таинственный язык, со строго определенной лексикой и требовательным синтаксисом. Тот, кто обращается к ним, сам составляет из них те элементы, которые его касаются, в форме готовых образов, в порядке каталога. Он следует тому, что говорит Мастер, который прилагает, приспособливает его частный случай к общему значению». Roger CAILLOIS. Préface. In: Oswald Wirth: Le tarot des imagiers du moyen âge. Paris 1984. 15–16. Перевод мой. — Ж. Х. Благодарю Ж. Венки, который обратил мое внимание на эту книгу.