

О ФРАГМЕНТАХ, НЕ ВОШЕДШИХ В ОКОНЧАТЕЛЬНУЮ РЕДАКЦИЮ РОМАНА В.В. НАБОКОВА «ДАР»

Проанализированы тексты, не вошедшие в окончательную редакцию романа В.В. Набокова «Дар». Анализ рассказа «Круг» позволяет уточнить значение сюжетной линии, связанной с жизнеописанием Н.Г. Чернышевского и путешествием К.Н. Годунова-Чердынцева. Обращение к черновику продолжения «Русалки» уточняет некоторые моменты взаимодействия В.В. Набокова с «пушкинскими» дискурсами эмиграции и, в частности, его отношение к пушкиноведческим изысканиям В.Ф. Ходасевича. Фрагмент «Второе добавление к “Дару”» позволяет уточнить смысловые уровни сюжета, в которых воплощена идея мимикрии пространства, времени и человеческих личностей.

Ключевые слова: В.В. Набоков; сюжет; русская литература XX в.; литература русского зарубежья; поэтика.

Роман В.В. Набокова «Дар» является одним из наиболее привлекательных объектов исследования с точки зрения сюжетостроения, поскольку, в отличие от других произведений В.В. Набокова, история его создания представлена в опубликованных текстах черновиков и вариантов. В архивах сохранились, были опубликованы и отчасти прокомментированы (в основном, благодаря усилиям А. Долинина, Б. Бойда и Дж. Грейсона) тексты, которые в роман не вошли. Эти фрагменты играют важную роль в процессе истолкования сюжета, проясняя его темноты и недоговоренности. Мы приводим здесь список этих текстов: «Второе добавление к “Дару”» («Отцовские бабочки»), 1939, «Solus Rex» (опубликован в журнале «Современные записки»), 1940, «Ultima Thule» (опубликован в «Новом журнале»), 1942, «Розовая тетрадь», или папка № 6, хранящаяся в Библиотеке Конгресса США (Вашингтон), в которой среди других материалов находится рукописная записная книжка с неопубликованными набросками и заметками для продолжения «Дара» и черновик продолжения драмы А.С. Пушкина «Русалка». Материалы «папки № 6» впервые были описаны Б. Бойдом, а затем проанализированы Дж. Грейсон в статье «Метаморфозы “Дара”» [1].

Несмотря на то что роман был опубликован в 1937–1938 гг., работа над ним не была завершена. Одной из причин этой незавершенности была неполная публикация. В 1938 г. В.В. Набоков предполагал опубликовать полный текст «Дара» в эмигрантском издательстве «Петрополис» [2]. Совладелец издательства А.С. Каган предлагал В.В. Набокову издать роман в двух книгах. Так как В.В. Набоков не мог согласиться с тем, что одна из глав окажется опубликованной в разных книгах, он увеличил второй том романа. В него вошли четвертая и пятая главы, а также два приложения. Одно из них известно как рассказ «Круг», опубликованный впервые в 1934 г. в «Последних новостях». Вторым приложением стало «Второе добавление к “Дару”» [3]. Мнения исследователей по поводу даты создания этого текста разошлись. Б. Бойд предполагает, что В.В. Набоков написал фрагмент весной 1939 г., Дж. Грейсон на основании выявленного ею сходства «Второго добавления...» и второй главы романа относит время его написания к 1937 г., когда В.В. Набокову пришлось предложить В.В. Рудневу вторую главу вместо от-

вергнутой четвертой [1. С. 625]. Текст «Дара», включающий четвертую главу, был опубликован в 1952 г. в издательстве имени Чехова в Нью-Йорке. Это издательство при поддержке фонда Форда публиковало книги русских авторов, запрещенных в Советском Союзе.

«Дар» стал романом, завершающим европейский период творчества В.В. Набокова в силу объективных причин – в мае 1940 г. писатель с семьей оказался в США. Начало работы над «Даром» относится к 1933 г., когда В.В. Набоков начал составление жизнеописания Н.Г. Чернышевского. Годы работы над романом (1933–1937) стали переломными в истории предвоенной эмиграции. Если в начале 1930-х гг. наследие Н.Г. Чернышевского оставалось значимым для определенного круга представителей эмиграции, то к 1937 г. сама возможность существования эмиграции в ее довоенном варианте вызывала сомнения.

В начале работы над романом В.В. Набоков в большей степени опирался на типичные тексты эмиграции. Эти тексты могли принадлежать как художественной литературе, так и публицистике. В частности, фрагмент, с которого началась работа над романом, имеет непосредственное отношение к дискуссиям, которые еще в начале 1930-х гг. велись на страницах эмигрантских изданий. Сама история публикации «Дара» стала элементом такой дискуссии.

«Дар» был впервые опубликован в парижском журнале «Современные записки» в 1937–1938 гг. Публикация романа была сопряжена с трудностями. Журнал «Современные записки» был организован в 1920 г. пятью редакторами-издателями, которые в свое время были членами одной партии социалистов-революционеров и представляли ее во Всероссийском учредительном собрании. Журнал позиционировался как стоящий вне политики, но в своих воспоминаниях М.В. Вишняк, один из редакторов журнала, писал: «Да и мог ли вообще быть в эмиграции журнал “русской культуры и литературы”, то есть орган свободной и независимой мысли, без того, чтобы он не отталкивался от царящей на родине деспотии? И возможно ли вообще литературно-культурное творчество в полном отрыве от политики?» [4. С. 12]. Редакторы «Современных записок» считали своей исторической миссией поддержку «преемственности русского культурного и общественного развития в духе свободы»

[4. С. 14]. Однако идеологией партии эсеров было народничество, а одним из идеологов – Н.Г. Чернышевский. Таким образом, М.В. Вишняк отстаивал тот вариант свободы и демократии, который был близок и понятен ему лично. В.В. Набоков вел переписку по поводу публикации «Дара» с В.В. Рудневым. Однако мнение М.В. Вишняка оказалось решающим [5. С. 176]. В.В. Руднев писал Набокову в письме от 13.08.1937: «...именно потому, что Чернышевский – не вымышленный персонаж, а лицо историческое, притом игравшее выдающуюся роль в русском освободительном движении, – неизбежно, дорогой Владимир Владимирович, хотите ли Вы, хочу ли я этого или нет, возникает вопрос: возможно ли к такому произведению применить оценку лишь художественную исключительно, и не подлежит ли оно, по необходимости, также критерию общественному?» [Там же. С. 180]. Возражения и резкую критику со стороны М.В. Вишняка вызвало не только жизнеописание Н.Г. Чернышевского, но и несколько суждений автора «Дара» о Белинском.

Эпатирующее жизнеописание Н.Г. Чернышевского стало, по мнению редакторов «Современных записок», нарушением негласного «табу», несмотря на то что критика «интеллигентского просветительства» оказывала заметное влияние на молодое поколение эмиграции. Еще в 1924 г. в Берлине вышла книга С.Л. Франка «Крушение кумиров», где автор описывал в том числе и черты мировоззрения того поколения русской интеллигенции, которое сформировалось до 1905 г. По наблюдению С.Л. Франка, вера в революцию как торжество абсолютного добра в сознании русских интеллигентов приводила к тому, что «Не только нигилисты 60-х годов, но и люди 90-х годов ощущали поэзию Некрасова гораздо лучше, чем поэзию Пушкина, которому не могли простить ни его камер-юнкерства, ни веры в самодовлеющую ценность искусства; мечтательно наслаждались бездарным нытьем Надсона, потому что там встречались слова о “страдающем брате” и грядущей гибели “Ваала”. Сомнения в величии, умственной силе и духовной правде Белинского, Добролюбова, Чернышевского представлялись хулой на духа святого» [6. С. 13]. Не только произведения искусства, но и научные теории оценивались по той же шкале: «Сомневаться в правильности дарвинизма, или материализма, или социализма значило изменять народу и совершать предательство» [Там же].

Очевидно, редакторы «Современных записок» относились к поколению, описанному С.Л. Франком. Их реакция в большей степени была предсказуема. В меньшей степени поддается объяснению интерес В.В. Набокова к биографии Н.Г. Чернышевского, учитывая тот факт, что книга С.Л. Франка вышла в 1924 г., а работа над «Даром» началась в 1933 г. Еще в 1924 г. С.Л. Франк писал об иронических выпадах в адрес народничества как идеологии прогрессивно настроенной интеллигенции: «Сейчас, когда всякий мало-мальски здравомыслящий человек воочию видит уродливость и ложность этой веры, осмеяние ее немногого стоит» [Там же. С. 18]. Сложно представить, что В.В. Набоков этого не понимал. Жизнеописание

Н.Г. Чернышевского можно рассматривать как опыт деконструкции отмирающего дискурса, что, в целом, не было редкостью для литературы эмиграции, однако в то же время не было и доминирующей тенденцией.

Складывается впечатление, что В.В. Набоков во многом разделял взгляды автора «Крушения кумиров», несмотря на очевидное расхождение, так как С.Л. Франк предлагал выход из кризиса в сторону возрождения веры. Книга С.Л. Франка отличалась не только глубоким и ясным анализом духовного состояния эмиграции, но и той культурной ситуации, в которой оказались эмигранты в Европе. С.Л. Франк обозначил свою эпоху как трагическую, время разрушения устоявшихся форм жизни, разочарование русского общества в революции и в политике. В этой ситуации его беспокоил выбор человека: «Душа подвергается сильнейшему соблазну либо отречься от всякой святости и предаться пустоте и призрачной свободе цинического неверия, либо с угрюмым упорством вцепиться в обломки гибнущего старого здания жизни и с холодной ненавистью отвернуться от всего мира и замкнуться в себе» [6. С. 9]. Однако существовали и другие варианты поведения в ситуации утраты ориентиров.

Тема общеевропейского духовного кризиса, отразившегося в русской культуре, была осмыслена в работах философа и писателя Ф.А. Степуна. Современный исследователь творчества Ф.А. Степуна В.К. Кантор в статье «Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (перечитывая Федора Степуна)» [7] обращает внимание на концепцию «многодушия» или душевного хаоса, который личность приобретает вместе с индивидуальной свободой. В работе «Природа актерской души» Ф.А. Степун писал: «Нет сомнения, что вне выхода в творчество артистический путь до конца сливается с путем катастрофическим, превращаясь из специфической формы разрешения многодушия в единодушие, в удушение души на безвыходных путях многодушия» [8. С. 163]. Тип «актера в жизни», как отмечает В.К. Кантор [7. С. 215], свойствен русской культуре и воплотился, в частности, во многих представителях революционного движения. На рубеже веков тип «актера в жизни» был унаследован представителями культуры Серебряного века, которые «обогатили» его идеями выхода за рамки рампы в «живую мистерию». Идея «живой мистерии», в свою очередь, оказалась очень близка массам людей, для которых существовала настоятельная потребность реализации вновь обретенной свободы на путях «артистизма», минуя долгий и многотрудный подъем к индивидуальному творчеству. Революция и установившийся затем тоталитарный режим могут рассматриваться как грандиозные трагические «спектакли», в которых участвовали и погибали носители «артистических душ».

Идея революции как спектакля и революционеров (а позднее – тиранов) как актеров была чрезвычайно близка В.В. Набокову. В «Даре» можно обнаружить внутреннюю связь между «артистизмом» наследников Серебряного века (Яша Чернышевский) и «артистизмом» революционеров и прогрессивных деятелей в лице Н.Г. Чернышевского и В.Г. Белинского. Первый

эпизод жизнеописания Н.Г. Чернышевского представлен в романе как видение, подобное тому, что можно наблюдать на сцене, когда поднимается занавес и о. Гавриил и его сын Николая выходят «с особой театральной яркостью восставших из мертвых» [9. С. 219].

Однако «артистизм» – понятие соотносимое, но не аналогичное «театральности». К проявлениям «артистизма» можно отнести восприятие собственной жизни со стороны, с позиции наблюдателя, когда Н.Г. Чернышевский описывает в дневнике свои чувства: «Выкатилось три слезы, – с характерной точностью заносит он в дневник, – и мимоходом читатель мучится невольною мыслью, может ли число слез быть нечетным, или это только парность их источника заставляет нас требовать чета?» [Там же. С. 198]. Любовное чувство к Надежде Лободовской приобретает у Н.Г. Чернышевского черты мелодрамы, когда он представляет себе смерть ее мужа от чахотки и свою женитьбу на молодой вдове. Театральные репризы сопровождают его ухаживание за Ольгой Сократовной, это и описанные в дневнике «шуточные церемонии», и желание быть спасителем «падшей женщины».

Политическая деятельность Н.Г. Чернышевского также представлена в жизнеописании как театрализованный проект, в котором герой исполняет роль подвижника с аллюзиями на крестный путь Христа. Так как Н.Г. Чернышевский отрицал значение искусства, его «артистическое» видение жизни приобретало черты «живой мистерии», где роль и актер оказывались неразличимы. Одним из таких эпизодов является символическая казнь Н.Г. Чернышевского, которую автор называет «шутковской», но описывает ее как таинственный обряд или ритуал, напоминающий ритуалы мнимой смерти с последующим воскресением в новом качестве. Однако после казни воскресения не происходит, и вслед за мистерией начинается фарс. Пребывание Н.Г. Чернышевского в сибирской ссылке показано в тонах абсурда, когда реальность героя утрачивается и заменяется обесцененными и случайными аналогами.

Отсутствию творческого начала, которое превратило «артистизм» Н.Г. Чернышевского в бессмысленное нагромождение фактов, которым, тем не менее, он сам пытался придать оттенок чего-то значительного, противопоставлена внутренняя свобода его антипода, А.С. Пушкина. Свобода выбора темы, свобода отказа от «общественного» звучания литературного произведения и свобода вымысла образуют основу того мира, в котором ничто не повторяется дважды. Своеобразным аккомпанементом теме «артистизма» в жизнеописании является тема «узоров судьбы», которая предстает в аспекте умножения, копирования, самоповторения. Самоповторы являются вариантом «артистического» отношения к жизни, как и ведение дневника, но они не очевидны герою жизнеописания, их выявляют биографы. Несмотря на то что, по мнению исследователей (например, Д.Б. Джонсон «Миры и антимирy Владимира Набокова». СПб. : SYMPOSIUM, 2011), тема «узоров судьбы» является одной из наиболее близких В.В. Набокову тем, в жиз-

неописании Н.Г. Чернышевского автор говорит о найденных совпадениях с иронией.

Яша Чернышевский как представитель культуры Серебряного века наследует «артистизм», выработанный революционерами – современниками автора «Что делать?». Отметим лишь одну черту – стремление к ритуальности и абсурдный характер ритуала, во время которого Яша был принесен в жертву. Подобно жертве, принесенной Н.Г. Чернышевским, жертва Яши оказывается бессмысленной. Яша Чернышевский погибает в попытке слияния с другими людьми, во имя интересов коллектива, который в данном случае состоит из двух его друзей. «Коллективное» начало в культуре Серебряного века выражалось и в зарождении массовой культуры, и в стремлении психоанализа создать образ универсальной, обезличенной, а значит, в каком-то смысле, «коллективной» души, приложимой к истолкованию любых индивидуальных черт. Н.Г. Чернышевский в изображении Федора постепенно утрачивает личность, также стремясь посвятить себя благу коллективной жизни.

Идеологии народничества, преломленной в культуре Серебряного века и во многом в культуре довоенной эмиграции, противостояла идея России как части Европы. Если народничество воспринималось как идеология коллектива, а русская культура в духе народнической идеологии изображалась как стремящаяся к отказу от личностного и творческого начала, то в свете ценностей европейской культуры на первый план выходили личность и ее уникальный путь. На развитие этой идеи были направлены усилия многих представителей русского зарубежья. За несколько лет до начала Второй мировой войны русская эмиграция утверждала равноправное присутствие русской культуры среди культур Европы торжественными широкомасштабными мероприятиями в честь А.С. Пушкина в память столетия его гибели. Написание «Дара» по времени практически совпадает с этими событиями, и можно предположить, что «пушкинская» составляющая сюжета во многом инициирована ими.

Русская эмиграция пыталась предложить Европе некоторые ценности русской культуры в качестве помощи в преодолении духовного кризиса. Такой ценностью была, в частности, поэзия А.С. Пушкина. В романе «Дар» пушкинская тема звучит в соответствии с контекстом этих событий, однако наброски к продолжению «Дара» из «Папки № 6» свидетельствуют о сомнениях В.В. Набокова в том, что эмиграции удастся пронести ценности пушкинской поэзии через мрак Второй мировой войны. Таким образом, «пушкинская» тема возникает в «Даре» как тема кризиса ценностей европейской культуры, которые более чем за полвека до событий, описанных в романе, получили пародийное преломление в судьбе Н.Г. Чернышевского.

Название романа также можно истолковать как «пушкинское». На этот факт исследователи обращали внимание [10], однако, на наш взгляд, утверждение А. Долинина о том, что название романа отражает полемику с пушкинским стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...», может быть, по меньшей мере, уточнено. Эпизод беседы отца Федора с

гостем, где и присутствует реплика, полемизирующая с пушкинскими строками «Дар напрасный, дар случайный...» из стихотворения 1828 г., является фрагментом не вошедшего в окончательную редакцию романа «Второго дополнения к “Дару”». Отец Федора утверждает, что согласен с духовенством в том, что дар жизни не может быть напрасным и случайным. Можно предположить, что отец Федора имеет в виду известный поэтический диалог А.С. Пушкина и митрополита Московского Филарета. Однако обстоятельства, сопутствующие этому диалогу, были прокомментированы пушкиноведами и хорошо известны. Поэтому стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» вряд ли могло восприниматься автором романа как пушкинское кредо.

Основным фактом, вызывающим сомнения в том, что В.В. Набоков полемизирует с А.С. Пушкиным в названии своего романа, является время его написания. Фрагмент, о котором шла речь, был написан в 1937–1939 гг.; это было время, когда эмиграция переживала кульминацию чествования А.С. Пушкина. Подготовка к торжествам началась в 1934 г., таким образом, «Дар» писался параллельно событиям, предшествовавшим памятной дате. Так, например, в 1934 г. С. Лифарь с помощью пушкиниста М.Л. Гофмана издал с факсимильным воспроизведением автографов «Путешествие в Арзрум». Эта книга происходила из коллекции книг и автографов С.П. Дягилева, выкупленной С. Лифарем у французского правительства. Возможно, этот факт послужил основанием для того, что в «Даре» именно «Путешествие в Арзрум» попадает в поле зрения Федора, когда он собирается писать книгу об отце. Еще хотелось бы отметить издание в 1936 г. в Брюсселе романа «Евгений Онегин» с иллюстрациями М. Добужинского и предисловием В. Ходасевича, которое могло косвенным образом повлиять на решимость В.В. Набокова в составлении собственного комментария к «Евгению Онегину» и переводу романа на английский язык.

Эмиграция создавала образ Пушкина как человека европейской культуры, обладающего особой осознанностью своего индивидуального дара, о чем писал В. Вейдле в статье «Пушкин и Европа»: «От гениев ему родственных Пушкина отличает, однако, глубокая осознанность его дара впитывать и преображать, и особенно сознание той роли, которую призван выполнить этот дар не только по отношению к его собственному творчеству, но и к настоящему и будущему его народа» [11. С. 260]. Осознанность дара и преданность ему отличает Федора и в этом смысле он становится наследником Пушкина, что, возможно, и отражает название романа В.В. Набокова. Однако в то же время нельзя не отметить двойственность темы дара в романе В.В. Набокова. Дар творчества является как благословением личности, возвышающим ее над бессмысленным хаосом истории и инстинктивной жизнью природы, так и проклятием. В данном случае наряду с «пушкинской» составляющей можно обнаружить и «лермонтовскую». О роли поэзии М.Ю. Лермонтова в творческом наследии эмиграции и в романе «Дар» писал А. Долинин [10]. Внимание исследователя в данном случае сосредоточилось на

идее благословения Федором изгнания и чужбины, которые сыграли важную роль в раскрытии его дара. А. Долинин обращает внимание на возможный полемический «ответ» Федора Лермонтову, в поэзии которого звучит тема внутреннего бунта личности. Если рассматривать «Дар» в контексте более поздних произведений В.В. Набокова, то можно обнаружить, что Лермонтов равно близок ему, как и Пушкин. Несмотря на противостояние поэтов «парижской ноты», возглавляемых Георгием Адамовичем и осознававших себя как наследников Лермонтова и В.Ф. Ходасевича, чьи взгляды В.В. Набоков разделял в большей степени, в своем романе он изображает дар как райский, с одной стороны, и дьявольский, мучительный – с другой, так как за него приходится заплатить Зиной, чья гибель описана во фрагментах «Розовой тетради» или «Папки № 6» [1]. В окончательном варианте романа «демоническая» сторона дара проявляется лишь легкой иронией в теме забытых ключей.

Хотелось бы отметить еще один аспект «пушкинской темы», несколько проясняющий сюжет «Дара», в особенности присутствие в нем жизнеописания Н.Г. Чернышевского. В середине 20-х гг. XX в. появилось большое количество текстов, посвященных жизни и творчеству А.С. Пушкина. Это были не только научные исследования, но также киносценарии, пьесы и романы. Авторами этих произведений становились как советские писатели, так и, в меньшей степени, писатели зарубежья. Пушкинская тема воплотилась в рассказах Ивана Лукаша «Дурной арапчон» (1926), «Заветный перстень» (1924), «Треуголка» (1928), написанных в духе «романизированной биографии», в фантастическом рассказе Саши Черного «Пушкин в Париже» (1926), в очерке Г. Иванова «Чекист-пушкинист» (1932) и многих других (эти и другие рассказы и рецензии опубликованы в сборнике «Тайна Пушкина. Из прозы и публицистики первой эмиграции». М.: Эллис Лак, 1999).

Доля произведений советских авторов оказывается более значительной. В советской «пушкиниане» формировались тенденции интерпретации жизни и творчества поэта. Одним из первых авторов, создавших устойчивый шаблон подобной интерпретации, стал В.В. Вересаев, автор книг «Пушкин в жизни» (1926), «Александр Сергеевич Пушкин» (1936), а также статей и новелл о Пушкине. Вересаев выдвинул теорию «двух планов», в соответствии с которой Пушкин – поэт разительно отличался от Пушкина в частной жизни. Я.Л. Левкович в статье «Пушкин в советской художественной прозе и драматургии» (1967) дает следующую оценку: «Попытка Вересаева “очеловечить” облик поэта свелась к измельчению и опошлению. Теория “двух планов” пришлась по вкусу сочинителям, спекулировавшим на сенсационном материале новых документальных данных. Мотивы дореволюционной обывательской повести и мешанской драмы были повторены в советской литературе, обогащенные новыми документальными данными и сдобренные изрядной порцией вульгарного социологизма. Тезис Вересаева о “иногда прямо пошлом” человеческом облике поэта смаковался на все лады» [12. С. 143].

Идеи Вересаева развил в своем романе «Пушкин и Дантес» (1928) русский футурист и авиатор В. Каменский. Этот роман в том же 1928 г. был опубликован в Берлине, поэтому существует некоторая вероятность того, что В.В. Набоков мог ознакомиться с романом Каменского. Книги В.В. Вересаева также были известны в зарубежной России. Роман «Пушкин и Дантес» вызвал негодование историков литературы эмиграции. Так, в статье 1938 г. «Искаженный Пушкин» историк литературы и славяновед из Белграда А.Л. Погодин возмущенно процитировал отрывок из романа Каменского, в котором изображены Пушкин и барон Геккерн накануне дуэли, при этом барон стоит на коленях и умоляет Пушкина об отсрочке. Пушкин «как человек высокой справедливости сознавал, что не имеет права насильственно помешать увлечению своей жены, ибо в прошлом сам много и пылко горел в огне сердечных успехов» [13. С. 302]. Нужно отметить, что в своих новеллах и В.В. Вересаев изображал Пушкина как «отравленного эротизмом циника» [12. С. 141].

На наш взгляд, жизнеописание Н.Г. Чернышевского можно рассматривать как своеобразную пародию на «романизированные биографии» А.С. Пушкина, во всяком случае, известны критические высказывания В.В. Набокова по поводу подобных биографий, а сама тема подобных биографий возникла именно в связи с текстами о Пушкине. Жизнеописание Н.Г. Чернышевского строится как пародийная «романизированная биография». Так, В.В. Набоков иронически обыгрывает несовпадение Чернышевского в жизни и Чернышевского как философа и писателя, подобно тому как поступает с Пушкиным Вересаев. Любовная коллизия Чернышевского и его жены развивается в духе романа Каменского. Общий тон повествования в жизнеописании Чернышевского периодически напоминает о стиле «обывательской повести» по определению Левкович. В.В. Набоков был не одинок в своих попытках использовать изобретенный Вересаевым стиль писаний о Пушкине, его, по версии О. Лекманова [14], преобразил в своих «Анекдотах из жизни Пушкина» Д.И. Хармс. Хотелось бы отметить, что текст В. Каменского изначально существовал как киносценарий, а затем как пьеса для театра. Остается открытым вопрос, в какой степени стилистика киносценария могла повлиять на становление стиля романа Каменского. Киносценарий как жанр провоцировал авторов на более свободное обращение с фактами биографии А.С. Пушкина, как это произошло, например, с М. Блейманом и И. Зильберштейном, авторами сценария «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г.», который также вызвал возмущение А.Л. Погодина. В 1936 г. по этому сценарию был поставлен советский звуковой художественный фильм.

В ситуации духовного кризиса европейской культуры русская классическая литература воспринималась эмиграцией как заповедное хранилище ценностей гуманистической культуры, как образец высокого искусства, как эталон русского языка, несмотря на то что каждый из названных пунктов порождал споры и многообразные толкования. Сюжет «Дара» сформировался в контексте борьбы полемических суждений,

поэтому, несмотря на то что тема романа в целом лежит в несколько иной плоскости, его героем становится начинающий писатель. Образ Федора Годунова-Чердынцева, с одной стороны, тесно связан с поисками духовного самоопределения младшим поколением эмигрантов, а с другой стороны, его невозможно истолковать вне контекста трудов К.К. Годунова-Чердынцева, это монография «Бабочки Российской империи» и трактат о происхождении видов, о которых упоминается во «Втором добавлении к “Дару”».

Русская литература XIX в., по свидетельству В. Варшавского [15], стала для «эмигрантских сыновей», к которым принадлежал и В.В. Набоков, единственным способом изучения прошлого русской культуры и понимания постигшей ее трагедии. Поэтому вполне логичным выглядит выбор начинающего поэта в качестве главного героя романа. Образ начинающего писателя, человека, существующего в ситуации исторической и культурной неопределенности, размытости, также принадлежит культуре эмиграции, особенно поколению «сыновей», он отразился в текстах Б. Поплавского (например, романы «Аполлон Безобразов» (1932), «Домой с небес» (1935)) В. Ходасевича (сборник лирики «Европейская ночь» (1927)) и многих других авторов. Русская литература оставалась также инструментом самопознания. Именно в произведениях русской классики «эмигрантские сыновья» находили экзистенциальные модели причастности замыслам, выходящим за рамки объективных законов политэкономии. В. Варшавский определяет этот опыт как разновидность религиозного опыта, который пытались обрести люди, далекие от религии, часто атеисты. Основной дискурсивной формой такого опыта являлись «прекраснодушные разговоры» «русских мальчиков» или «архивных юношей», описанные в «Рудине» И.С. Тургенева, «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, которые были продолжены и в эмиграции.

В. Варшавский описывает личности эмигрантов, которые считает наиболее типичными в их восхождении от идеологии народничества к христианству, которое приводило одних, как В.М. Зензинов, к самопожертвованию, а других, как И.И. Фондаминский, принявший крещение в фашистском концлагере, к мученической смерти. Младшее поколение эмигрантов имело опыт участия в Гражданской войне, однако этот опыт подтверждал скорее заблуждения идеологов народничества относительно истинных настроений крестьян и рабочих в России. Поэтому «поколение сыновей» совершало свой выбор в ситуации «крушения кумиров» с ощущением неверия, пустоты, напрасной жертвы. Такое положение вещей порождало разнообразные судьбы и типажи, многие из них нашли свое отражение и в произведениях В.В. Набокова. В ранней прозе и драмах В.В. Набоков отразил тип героя, чей жизненный путь отмечен тайной миссией по отношению к Советской России, несмотря на то что сущность этой «миссии» нигде не объясняется, поэтому невозможно «привязать» такого героя ни к какому конкретному политическому контексту. Это герой, играющий опасную, жертвенную роль, при этом жертва и опасность необходимы ему как спосо-

бы изживания пустоты существования (герой романа «Машенька» (1926), Ганин, живущий по подложному польскому паспорту, бывший член партизанского отряда, главный герой пьесы «Человек из СССР» (1927), Грузинов и отец Сони Зилановой в романе «Подвиг» (1932)). Этот тип героя появляется в сюжетных коллизиях, связанных с мотивом перехода границы.

Мотив перехода границы постепенно эволюционирует и в романе «Дар» представлен как путешествие К.К. Годунова-Чердынцева в Азию. В данном случае темы жертвенности и тайной миссии сохраняются, но предстают в переосмысленном виде, о чем будет сказано ниже. В.В. Набоков тяготел также к типу героя, который, сознавая относительность культурных, исторических, политических смыслов, живет «тайной миссией» в отношении к собственной личной истории. В наиболее «чистом виде» такой герой представлен в романе «Пнин». Однако прототипами таких героев могли быть представители старшего поколения эмиграции, с которыми писатель постоянно общался.

Так, В.М. Зензинов и В.В. Набоков познакомились в конце 1930-х гг., а оказавшись в Америке, вели переписку. Дружеские интонации писем не оставляют сомнений в глубокой обоюдной симпатии адресатов. Для В.В. Набокова В.М. Зензинов был живым напоминанием о довоенном Париже и раннем периоде жизни в эмиграции. В.М. Зензинов, в свою очередь, искренне заботился о В.В. Набокове, устраивал для него литературные чтения в Нью-Йорке, несмотря на то что деликатно выражал свое неприятие четвертой главы «Дара». Неизменным было также теплое отношение В.В. Набокова к И.И. Фондаминскому, погибшему в концлагере. Его судьба долго оставалась неизвестной Зензинову и Набокову, что было одной из постоянных тем их переписки. Как пишет В. Варшавский, И.И. Фондаминский, в прошлом эсер, «придя к религиозной вере и отбросив шелуху интеллигентского мирозерцания... не стал, однако, обличителем интеллигентской морали и до конца жизни хранил верность мистическому вдохновению ордена той христианской “нравственной закваске”, которая определила жития лучших представителей интеллигенции» [15. С. 244]. Несмотря на то что В.В. Набоков не говорил о христианстве как источнике терпения, милосердия, смирения, прощения, любви к ближнему для его героев в ситуации хаоса истории и утраты смысла личного существования, его человеческие связи указывают на этот источник. Названные качества личности служат основой для исполнения другой «тайной миссии» провидения других измерений и форм наличной реальности, которые отражаются в поэтическом вымысле Федора и научных изысканиях его отца.

Мотив «перехода границы» в «Даре» видоизменяется в нескольких направлениях. «Границу» переходит отец Федора, отправляясь в свое последнее путешествие в Азию. К.К. Годунов-Чердынцев совершает путешествие в том же направлении, что и Н.Г. Чернышевский, в азиатскую часть России и за ее пределы, но при этом открывает для себя совершенно другой мир. Это противопоставление было развито В.В. Набоковым в рассказе «Круг», где действующим

лицом оказывается ровесник Федора и символический «потомок» Н.Г. Чернышевского.

Рассказ «Круг» был написан в 1934 г. и опубликован в парижской газете «Последние новости». В этом рассказе впервые звучит фамилия Годуновых-Чердынцевых и описывается их имение. Главной героиней рассказа становится Таня, старшая сестра Федора. Рассказ логически примыкает к жизнеописанию Н.Г. Чернышевского, так как ведется от лица сына школьного учителя, студента-медика, сторонника прикладного знания и социального служения Иннокентия Бычкова. Сельская школа была построена на средства К.К. Годунова-Чердынцева, что, однако, вызывало у Иннокентия чувство раздражения, усвоенное, возможно, из проповеди Л.Н. Толстого. Как отмечает В.К. Кантор, «Начиная с Льва Толстого, значительная часть русских философов Серебряного века пыталась отказаться от возрожденческих принципов искусства и науки, ибо они ведут к цивилизации, чуждой почвенной культуре народа» [7. С. 198]. К.Н. Годунов-Чердынцев совершает путешествия как ученый-энтомолог, в то время как строительство сельской школы является для него лишь эпизодом.

Сюжет рассказа строится по одной из часто повторяющихся у В.В. Набокова схем – это схема «кругов сна» (или пересекающихся реальностей), в которых последовательно оказывается герой. В данном случае сюжетная схема становится и композиционной, и отражается в названии рассказа. Первый «круг сна» – это жизнь Иннокентия в имении Лешино, где он впервые встречает Таню, второй – это встреча с ней в эмиграции. Сама Таня является носителем еще одной разновидности реальности, в которую Иннокентий войти не может, и по этой причине Таня остается для него такой же загадочной и недоступной, как Россия, с которой ему не удастся слиться, несмотря на программное братание с «народом» и презрение к «аристократии». Таня, как кажется Иннокентию, имеет с Россией непосредственную связь, вне пространства и времени, воплощает ее.

Наиболее значимой для нас чертой рассказа «Круг» является условность связей между элементами сюжета и их смыслом. Так, например, Иннокентий показан в узнаваемом историческом контексте, он сын народника и толстовца и в какой-то степени разделяет взгляды отца. Однако исторический контекст для автора не играет значимой роли, он является в данном случае лишь объектом легкой иронии и позволяет выстроить логику движения сюжетных ходов, объясняет мотивы поведения героя. «Россия» также является весьма условным пространством, поскольку совпадает с теми пространствами, куда отправляется К.К. Годунов-Чердынцев. Неведомые реальности существуют не только где-то в отдалении, но и Россия оказывается для Иннокентия такой реальностью, однако он не принимает саму идею существования других реальностей. Поэтому «круг» замыкается, Таня остается «привлекательной и неуязвимой».

Н.Г. Чернышевский, как и Иннокентий Бычков, становится символом существования в реальности, воспринимаемой ими как единственная данность. Оба героя верят в наличие «объективных законов» приро-

ды и социума (а также в то, что являются их носителями, им не чужда также идея «перекраивания» неудачной реальности путем политического терроризма) и противятся самой идее «умножения» реальностей, будь то «чистое искусство», научные исследования или путешествия. Эта позиция оказывается весьма противоречивой, так как материалист Чернышевский «не совпадает» с реальностью, в объективном существовании которой он уверен. Иннокентий Бычков также «не совпадает» с реальностью Тани. Возможно, более близкой для В.В. Набокова была идея творения реальности в каждом акте человеческого мышления или чувственного восприятия. «Реальность» в этом случае может представлять хаос пестрых сведений и впечатлений, из которого невозможно вычленив какой-то единственно верный по смыслу фрагмент. «Убедительная» картинка на «лицевой» стороне реальности оборачивается хаотичными переплетениями событий, мыслей, впечатлений на ее «изнаночной» стороне, эта известная набоковская метафора дополняется не менее известной метафорой «узор», которые создают иллюзию осмысленного сочетания фактов, подобно рисунку на крыле бабочки. Однако иллюзорность совпадений и сочетаний не является для Федора тайной, несмотря на то что «узоры» становятся вдохновляющей силой поэзии.

Путешествие в неведомые земли, где путешественник выступает в роли первопроходца, волновало воображение В.В. Набокова еще в начале творческого пути. В 1924 г. В.В. Набоков опубликовал пьесу «Полус». По мнению А. Бабикова [16. С. 560], в основу пьесы легли впечатления В.В. Набокова от прочтения дневников капитана Р.Ф. Скотта о его путешествии на Южный полюс. Путешествие Р.Ф. Скотта трагически завершилось в 1912 г., но начало эпохи покорения Северного и Южного полюсов относится ко второй половине XIX в., когда состоялись экспедиции Ф. Нансена, Р. Пири, Р. Амундсена и многих других. Дневники и книги исследователей Арктики и Антарктики составляют обширный каталог изданий и могут рассматриваться как составляющая дискурсивного поля естественнонаучных исследований, где они смыкаются с мощным дискурсивным потоком формирующейся психиатрии и психологии. Можно говорить о пересечении данных дискурсивных полей, так как описания полярных экспедиций неизбежно включают в себя фрагменты, повествующие о пограничных ситуациях существования, о неожиданных реакциях человеческой психики и физиологии на чрезвычайные климатические условия.

Необходимо отметить также факт наблюдения полярными исследователями непознанных явлений природы, ситуацию существования в «неназванном» мире. Все названные аспекты нашли свое отражение в пьесе В.В. Набокова «Полус».

В романе «Дар» В.В. Набоков обобщил свой опыт описания различных состояний человеческого сознания. Многосложные антитезы жизненного пути материалиста Чернышевского и натуралиста Годунова-Чердынцева позволили ему обозначить различие между двумя мировоззренческими позициями. Если Чернышевский верит в социальную эволюцию, поз-

воляющую сохранить и развить «полезное» в материальном смысле, то Годунов-Чердынцев отмечает непостоянство наблюдаемой реальности.

Федор, описывая воображаемое путешествие отца в горах Тянь-Шаня, показывает, как выявляются скрытые подробности пейзажа в зависимости от освещения. Блеск солнечных лучей «растворяет» скалу, на которую невозможно взглянуть, «в тени же мрак, поглощающий подробности: так, что всякая краска жила волшебным умноженной жизнью, и менялась масть лошадей, входящих в тополеву прохладу» [9. С. 106]. Идея «умноженной жизни» легла в основу трактата Годунова-Чердынцева о происхождении видов, которая изложена в пересказе Федора во «Втором приложении к “Дару”». Живые существа, с точки зрения Годунова-Чердынцева, воспринимаются нами как различные в силу того, что идея вида воплощается неравномерно в зависимости от того, в каких обстоятельствах происходит воплощение. Дарвиновская идея эволюции видов с целью выживания заменена идеей вариаций вида. Вариации возникают до тех пор, пока не будут исчерпаны все возможности превращений: «Если вообразить шар, то его экватор будет означать пространственный цикл вида в его идеальный период, а средний меридиан цикл возможных изменений типа во времени. В центре же шара находится сердце вида, идея вида, оригинал его» [3].

Воспроизведение вариаций видовых форм может быть сопоставлено с такими явлениями, как развитие музыкальной темы или сложного композиционного целого в живописи. Смысл вариации заключается, возможно, в ней самой, однако Годунов-Чердынцев предполагал, что бесконечные метаморфозы мира, где стихия вариаций и превращений захватывает не только представителей определенного вида, но и выражается в явлениях межвидовой мимикрии, игре сил природы, непрерывных смещениях смыслов в «неназванном» мире, обращены к человеческому разуму. Разум в данном случае предстает не как результат эволюции, а как изначально присутствующий элемент «прекрасного хаоса природы». Разум природы, которым наделяется и человек, отмечен художественным чутьем, воображением и юмором. Таким образом «дух природы» вступает в союз с человеком, и целью этого союза являются не утилитарные цели выживания.

Трактат Годунова-Чердынцева оказывается незавершенным, однако исходя из контекста других произведений В.В. Набокова, можно предположить, что «видовые вариации» присущи также пространству, времени и человечности. Определенный свет на цели духовного союза человека и природы проливают теории американского философа и психиатра У. Джеймса. Два наиболее известных биографа В.В. Набокова, Б. Бойд и Э. Филд, упоминают о знакомстве В.В. Набокова с трудами У. Джеймса. Сам В.В. Набоков упоминает об этом факте в одном из писем к Эдмунду Уилсону. Выдающийся американский психолог и философ У. Джеймс, один из основателей прагматизма и функционализма, служил профессором психологии Гарвардского университета, где организовал в 1892 г. первую в США лабораторию прикладной психологии. Эта лаборатория наследова-

ла Обществу психических исследований, организованному в Лондоне в 1882 г. и занимавшемуся исследованиями в области парапсихологии (телепатия, гипноз, спиритизм). Исследования подобных феноменов входили в область многообразных научных интересов У. Джеймса. Можно предположить, что именно знакомство с его взглядами вызвало у В.В. Набокова глубокий интерес к парапсихологии, однако справедливо также то, что феномены парапсихологии стали основой художественного вымысла во множестве произведений в XX в.

В данном случае хотелось бы обратить внимание на трактат У. Джонса, не имеющий прямого отношения к парапсихологии. Трактат «Вселенная с плюралистической точки зрения» в русском переводе был издан в 1911 г. в Петербурге под редакцией приват-доцента Г.Г. Шпета. Здесь американский философ сформулировал понятие монизма. У. Джеймс писал: «С точки зрения монизма мир не собрание фактов, один великий все-содержащий факт, вне которого нет ничего: ничто его единственная альтернатива» [17. С. 20]. Развивая идеи монизма, У. Джеймс рисует картину вселенной, где все элементы находятся в связи друг с другом, включая и индивидуальное сознание, которое может являться периферией неизвестного другого «я», связи с которым не осознает. Эта идея, как кажется, является в модифицированном виде в трактате Годунова-Чердынцева. Идея вариаций вида имеет некоторое сходство с идеями У. Джонса, поскольку предполагает наличие определенного центра как воплощения идеи единства и множество видовых вариаций, связанных друг с другом и в то же время воспринимаемых как уникальные. Идея межвидовой мимики также получает свое обоснование, в данном случае два организма неосознанно проявляют себя как части единого целого. Мимикрия утверждает многообразие типов связей, У. Джонс в своем трактате утверждает также, что связи могут быть потенциальными, неосуществленными в данный момент, могут возникать новые типы связей, поскольку вселенная не замкнута, а «нанизана».

Трактат Годунова-Чердынцева является своеобразным «ключом» к поэзии Федора. Идея сплошного единства смежных элементов опыта воплощается в его стихах и желании написать биографию своего отца. В стихотворениях Федора многочисленны также примеры «смещения» соположенных явлений. Сознание Федора сливается с сознанием его отца, прошлое и настоящее сливаются в пространственном и временном значениях, берлинские улицы, дома, деревья, автомобили, облака постоянно «смешиваются», образуя все новые и новые вариации реальности. У. Джеймс описывал этот процесс следующим образом: «Наша “множественная вселенная” все-таки образует “единую вселенную”; ибо каждая часть, не будучи в действительном и непосредственном соединении, тем не менее потенциально или косвенно соединена со всякой другой, даже наиболее от нее удаленной частью, благодаря тому обстоятельству, что каждая часть неразрывно связана и как бы смешана со своими ближайшими соседними частями» [17. С. 179].

Плюрализм вселенной, с точки зрения У. Джонса, состоит в том, что каждый элемент внутри целого может существовать индивидуально, отбрасывая и восстанавливая любые типы связей, не теряя при этом своей тождественности. Так Федор «отбрасывает» большинство связей с Берлином и его обитателями, как немцами, так и эмигрантами, и устанавливает связи со своим прошлым и Зиной Мерц. Переживание своей отъединенности парадоксальным образом позволяет ему сохранить чувство принадлежности целому. Так, например, Зина оказывается и частью некоего целого и неповторимой: «Навстречу Федору Константиновичу прошла молоденькая, с бутылкой молока, девица, похожая чем-то на Зину, или, вернее, содержащая частицу того очарования, и определенного и вместе безотчетного, которое он находил во многих, но с особенной полнотой в Зине, так что все они были с Зиной в какой-то таинственной родственной связи, о которой он знал один, хотя совершенно не мог выразить признаки этого родства (вне которого находившиеся женщины вызывали в нем болезненное отвращение)» [9. С. 295].

Все многообразие возникающих и разрушающихся связей между элементами единой реальности составляет основу поэзии, однако поэзия только фиксирует наличие реальных или потенциальных вариантов. Попытки истолкования обнаруженных связей чаще всего оказываются ложными. Так, например, немец, которого Федор встречает в трамвае и мысленно обвиняет во всех неприемлемых, с его точки зрения, чертах национального образа жизни, внезапно оказывается русским. В этот момент Федор воспринимает свою ошибку как умную, лукавую, изысканную и добрую шутку жизни. Однако иллюзорно осмысленные «узоры», в сущности, не являются безобидными. Демоническая природа иллюзий, возникающих из попыток зафиксировать определенный тип связей, приписав им статус факта, порождает абсурдные замкнутые миры тоталитарных режимов, идеологических систем, научных концепций и т.п. Федор легко замечает «остроумный обман» природы, однако вспоминает предостережение своего отца: «При наблюдении происшествий в природе надобно остерегаться того, чтобы в процессе наблюдения, пускай наивнимательнейшего, наш рассудок, этот болтливый вперед забегающий драгоман, не подсказал объяснения, незаметно начинающего влиять на самый ход наблюдения и искажающего его: так на истину ложится тень инструмента» [Там же. С. 296].

Путь героя «Дара» пролегает среди феноменов реальности, являющей свое многообразие и в то же время единство, что проявляется на разных уровнях бытия и восприятия. Восприятие целостности мира природы и времени вызывает у Федора ощущение счастья, однако следующим логическим ходом в развитии этого сюжета может являться и столкновение с демоническими мирами иллюзий, и «упражнения» в переживании единства более сложного порядка, например живых и умерших. Этот тип единства можно рассматривать как вариант «смещения» отдельных личностей. В «Даре» Федор пытается «сесть, как в кресло» в душу другого человека, чтобы увидеть мир

его глазами. Однако переживание связи с душой умершего дано не ему, так как в фактическую смерть своего отца он не верит, а родителям Яши Чернышевского. Мать Яши реагирует как медиум, его отец сходит с ума.

Самому Федору также предстояло (в планах продолжения романа) пережить такой вариант единства с трагически погибшей Зиной. Сюжетная линия, связанная с темой общения с умершими, развивается в таких фрагментах, не вошедших в окончательную редакцию романа, как рассказы «Solus Rex» и «Ultima Thule». Тема общения с умершими принадлежит естественнонаучному дискурсу рубежа XIX–XX вв., когда развивающаяся психиатрия охватывала в научных исследованиях и феномены параспсихологии. Эти феномены, в частности спиритизм, широко обсуждались в научной литературе, но еще более популярны они были в художественной литературе, послужив дискурсивной основой вымысла. В.В. Набоков использовал тему общения с умершими для формирования сюжета о единстве различных элементов реальности. Неосознанное слияние отдельных душ или их «фрагментов», «мимикрия» душ позволяет создавать неограниченное количество вариантов реальности, а также некие новые существа. Андрогин, сиамиские близнецы, пары «живой – умерший» интересовали В.В. Набокова как варианты человечности, варианты реальности и проводники расширенного человеческого опыта. К.К. Годунов-Чердынцев искал такого единения с природой, которая скрывает в себе обращенный к человеку разум. Открытая им бабочка в романе называется *orpheus Godunov*, так как нарост, который создает самец этого вида на брюшке самки, напоминает лиру. Образ Орфея в окончательной редакции романа больше не встречается, однако орфическая тема любви к умершей развивается в «Ultima Thule».

Помимо этого, значимость образа Орфея для понимания замысла «Дара» своеобразно подчеркнул сам В.В. Набоков. В музее писателя, расположенном в доме Набоковых на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге, хранятся копии титульных листов отдельных изданий романов Набокова, украшенные его автографами. Обычно Набоков изображал фантастическую бабочку и давал ей шуточное псевдонаучное название. На одном из таких листов, к роману «Дар» с посвящением Вере Набоковой, изображена бабочка *Parnassius orpheus Godunov*. В этом контексте можно рассматривать еще один значимый фрагмент, не вошедший в окончательную редакцию «Дара», черновик окончания драмы А.С. Пушкина «Русалка», написанный Федором Годуновым-Чердынцевым. Текст, написанный Федором, можно рассматривать и как реплику в полемике вокруг произведений А.С. Пушкина, которая развернулась в среде пушкинистов в 1920–1930-е гг.

Помимо контекста памятных дат, «пушкинская» тема в «Даре» связана с исследованиями В.Ф. Ходасевича. Из его пушкиноведческих работ наиболее известной была книга «О Пушкине», вышедшая в 1937 г. в Берлине. Помимо непосредственного предмета биографии и творчества А.С. Пушкина, пушкиноведческая литература 1920–1930-х гг. была полем полемических суждений о вымысле. В.Ф. Ходасевич

спорил по этому поводу с В.В. Вересаевым, автором книги «Пушкин в жизни», составленной из отзывов современников о поэте. Вересаев надеялся таким образом воссоздать «объективную» картину личности А.С. Пушкина. Ходасевич отзывался о книге Вересаева критически: «Пушкин без творчества – живой труп», – писал он в статье 1927 г. «Пушкин в жизни» [18. С. 143]. Однако его собственный подход к исследованию поэтического текста сложно назвать последовательным. В упомянутой статье Ходасевич настаивает на праве критика субъективно истолковывать «факты» биографии поэта, так как критическое исследование является творческим актом. Художественный мир поэта Ходасевич называет «сырым материалом», из которого критик творит свой мир.

В то же время поэт лишен права на чистый вымысел, поскольку сам он пользуется «явлениями действительности» как материалом, при этом его целью является «правда о мире»: «И как цель поэтического творчества – вскрыть правду о мире, показав его в новом виде, так цель критики – вскрыть правду о поэзии, посмотрев на нее с новой точки зрения» [Там же. С. 142]. «Правду о поэзии» Ходасевич понимал как правду биографического факта, «завуалированного» поэтическими приемами.

В таком ключе выдержана глава о драме А.С. Пушкина «Русалка» в книге В.Ф. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина», вышедшей в 1924 г. в Ленинграде и затем переработанной в 1937 г. в книгу «О Пушкине». Именно книга «Поэтическое хозяйство Пушкина» упоминается В.В. Вересаевым, упрекавшим Ходасевича в субъективном истолковании фактов биографии поэта. В.Ф. Ходасевич писал о «Русалке» следующее: «Скажу прямо: “Русалка”, как весь Пушкин, – глубоко автобиографична. Она – отражение истории с той девушкой, которую поэт “неосторожно обрюхатил”. Русалка это и есть та безымянная девушка, которую отослали рожать в Болдино, князь – сам Пушкин» [19. С. 119]. По некоторым сведениям, девушка покончила с собой, по другим – благополучно жила в Болдино со своим ребенком. Ходасевич выбирает первый вариант развития событий. Далее он развивает свою мысль и путем сопоставлений драмы «Русалка» с другими текстами А.С. Пушкина приходит к выводу, что «подобно “Янышу королевичу”, “Русалка” должна была стать трагедией возобновившейся любви к мёртвой, что подтверждается и наброском “Как счастлив я...”, и психологической близостью этой темы Пушкину» [Там же. С. 148]. По мнению Ходасевича, концовка драмы предполагала гибель Князя от рук русалки, «мстящего призрака», который воплощал мучительное для поэта воспоминание.

В.В. Набоков вряд ли мог разделять мнение В.Ф. Ходасевича об автобиографической природе сюжета драмы «Русалка». Заключительная сцена пьесы, написанная героем романа «Дар», не предполагает также развития темы мести русалки. Встречая Русалочку, Князь воспринимает ее рассказ как вымысел ребенка: «Вот так мы в детстве тщимся бытие / сравнивать мечтой с каким-то миром тайным» [16. С. 485]. Позже, узнавая в Русалочке черты ее матери, Князь воодушевляется желанием встречи с умершей. Он

видит сквозь воду Царицу-Русалку и идет к ней, не смотря на страх. Он не реагирует на предостережение Русалочки, которая прямо указывает Князю на свою нечеловеческую сущность «нежити», лишенной души. Князь, по мнению Русалочки, тоже лишен души за свой поступок: «На темном дне отчизну ты узнаешь, / где жизнь течет, души не утруждая. / Ты этого хотел...» [Там же. С. 487]. И, наконец, финальная песня русалок изображает картину речной свадьбы, освещенной луной.

Царица-Русалка соединяется со своим женихом-утопленником и смеется. Смех Царицы-Русалки можно истолковать как торжество отомщенной. Но так как мотив мести в сцене отсутствует, Русалочка говорит Князю о том, что ее мать помнит и любит его, смех приобретает другие значения. Царица-Русалка может смеяться, радуясь тому, что Князь не поверил словам Русалочки о нежити, что его человеческие чувства оказались сильнее страха смерти. В этом желании «переспорить» смерть и утвердить ценность памяти и любви Князь сближается с образом Орфея. Обращает на себя внимание и «скопление» нескольких версий происходящего в финале сцены. Русалочка предупреждает Князя, он идет к Царице-Русалке, затем следует песня русалок. Все эти действия происходят практически одновременно, они отражают несколько возможных версий реальности, ни одна из которых не является «подлинной». Возможно, именно этим объясняется жест Пушкина, который тоже присутствует в этой сцене: «Скрываются. Пушкин пожимает плечами» [16. С. 488]. Таким образом, финальная сцена к пьесе «Русалка» содержит в себе и полемику с

В.Ф. Ходасевичем (так как В.В. Набоков подчеркивает свободу вымысла, никак не связанного с биографией автора), и мотив общения с умершей, который приобретает свое значение в контексте темы единой реальности. Также В.В. Набокову удается изобразить многомерную, многовариантную реальность, лишенную окончательной определенности.

Подводя итоги, можно сказать, что сюжет «Дара», воплощенный также и во фрагментах, не вошедших в его финальную редакцию, предстает в более сложном и развернутом виде. В результате роман «Дар» обретает связь как с ранними романами В.В. Набокова, так и с его поздней англоязычной прозой. Несколько смещенными выглядят основные темы романа. Из «романа о творчестве» он превращается в роман о вымысле, многовариантной реальности, которая обращена к человеку в поисках соучастника ее метаморфоз, однако принципиально не поддается истолкованию. Попытки найти «узоры» оборачиваются множеством «поддельных» реальностей, как это происходит с Н.Г. Чернышевским в ссылке. Одержимость желанием найти «ключи» к событиям своей или чужой жизни изображена В.В. Набоковым в следующем, уже англоязычном, романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Человеку, в логике В.В. Набокова, дано не истолковать реальность, а пережить множество форм ее воплощения, однако для этого ему необходимо, отбросив страх и демонический соблазн нахождения «узоров» (или ходов), научиться соединяться со всем, что его окружает, «мимикрировать», создавая новые и новые варианты существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грейсон Дж. Метаморфозы «Дара» // В.В. Набоков: Pro et contra. СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997.
2. Долинин А. «Дар»: добавления к комментариям // NOJ/НОЖ Nabokov Online Journal. 2007. Vol. 1.
3. Набоков В.В. Второе добавление к «Дару» / вступ. заметка Б. Бойда // Звезда. 2001. № 1. С. 85–109. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/1/nabokov-pr.html>
4. Вишняк М.В. «Современные записки». Воспоминания редактора // Indiana University Publications. Graduate School. Slavic and East European Series. 1957. Vol. 7. P. 12.
5. Из переписки В.В. Набокова с редакторами / вступ. заметка, публ. и ком. Г.Б. Глушанок // Звезда. 2002. № 7. С. 176.
6. Франк С.Л. Крушение кумиров. Берлин : The YMCA PRESS Ltd., 1924.
7. Кантор В.К. Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (Перечитывая Федора Степуна) // Федор Августович Степун. М. : РОССПЭН, 2012.
8. Степун Ф.А. Сочинения. М. : РОССПЭН, 2000.
9. Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 3.
10. Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: pro et contra. СПб. : РХГИ, 1997. С. 697–740.
11. Вейдле В. Пушкин и Европа // Пушкин в эмиграции. 1937 / сост., коммент., вступ. очерк В. Перельмутера. М. : Прогресс-Традиция, 1999.
12. Левкович Я.Л. Пушкин в советской художественной прозе и драматургии // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ин-т театра, музыки и кинематографии. Л. : Наука, 1967.
13. Погодин А.Л. Искаженный Пушкин // Тайна Пушкина. Из прозы и публицистики первой эмиграции. М. : Эллис Лак, 1999.
14. Лекманов О. Об одном источнике «Анекдотов из жизни Пушкина» Даниила Хармса. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/383071.html>
15. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. М. : Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына ; Русский путь, 2010.
16. Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб. : Азбука-классика, 2008.
17. Джеймс У. Вселенная с плюралистической точки зрения / пер. с англ., под ред. прив.-доц. Г.Г. Шпета. М. : Книгоиздательство «Космос», 1911.
18. Ходасевич В.Ф. «Пушкин в жизни» (По поводу книги В.В. Вересаева) // Собрание сочинений : в 4 т. М. : Согласие, 1997. Т. 4.
19. Ходасевич В.Ф. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л. : Мысль, 1924.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 18 октября 2014 г.

EXCERPTS NOT INCLUDED INTO THE FINAL VERSION OF V.V. NABOKOV'S *THE GIFT*

Tomsk State University Journal, 2015, 391, 10–20. DOI 10.17223/15617793/391/2

Antoshina Elena V. Tomsk Economics and Law Institute (Tomsk, Russian Federation). E-mail: arancia@mail.ru

Keywords: V.V. Nabokov; plot; Russian literature of 20th century; theory of literature; literature of Russian emigration.

The subject of analysis in the article is excerpts excluded from V.V. Nabokov's novel *Gift*. The most significant from these excerpts are stories "Circle", "The second addition to *Gift*" and the draft of a sequel of A.S. Pushkin's drama "Mermaid". These texts are studied in context of the history and culture of Russian emigration of 1920–1940s. Analysis of these contexts allows us to clarify the origin of these excerpts and their meaning in the structure of V.V. Nabokov's novel plot. On the early stages of the novel written in 1933, V.V. Nabokov was addressing topical political and literary discourses of Russian emigration. He used some typical opinions by N.G. Chernyshevsky for a written biography of this person. V.V. Nabokov borrowed the principle of construction of such a biography in A.S. Pushkin's biographies of 1920–1930s. The biography of N.G. Chernyshevsky was thought up as parody on a "novelized biography". At the same time, the biography of N.G. Chernyshevsky became a basis of the next level of the novel's plot, the subject of this was an illogical reality. One of the significant themes of Chernyshevsky's biography is the theme of "patterns", or coincidences. In search of "patterns", N.G. Chernyshevsky (as a character of Nabokov's novel) comprehends his own life as similar to a theater play. It is a way to a profound crisis, when an individual finds oneself in false realities. These levels of sense of Chernyshevsky's biography are found when comparing the story with the plot of "Circle". The plot of the story "Circle" is based on the theme of the incomprehensible reality of Russia which the main character of the story cannot enter. The analysis of the excerpt "The second addition to *Gift*" allows us to clarify the novel's plot sense levels which do not have a direct link with the history of Russian emigration. These levels of sense are connected with V.V. Nabokov's philosophical and natural ideas about similarity of the elements of universe. These elements may be interpreted as variants which can manifest their belonging to the universe in the way of mimicry. The ability to mimicry is a feature not only of butterflies, but also of time, space and individuals. Merging elements of the universe join in a new sequence of variants. Humanity is variable, too. V.V. Nabokov was interested in the images of androgynes, Siamese twins. He tried to understand what characteristics of reality these creatures are able to observe. A part of the soul of a dead person can be a part of the soul of a living person. This couple is also a part of variable humanity and variable reality. This idea is realized in the plot about communication with dead persons (not with ghosts). In drafts of the novel, Zina died and Theodore wrote some texts which have a link with this event. This way the stories "Solus Rex", "Ultima Thule" and the draft of a sequel of A.S. Pushkin's drama "Mermaid" were created.

REFERENCES

1. Grayson J. *Metamorfozy "Dara"* [Metamorphoses of the Gift]. In: *V.V. Nabokov: Pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 1997.
2. Dolinin A. "Dar": dobavleniya k kommentariyam [The Gift: adding to the commentary]. *Nabokov Online Journal*, 2007, vol. 1.
3. Nabokov V.V. Vtoroe dobavlenie k "Daru" [The second addition to the Gift]. *Zvezda*, 2001, no. 1, pp. 85–109. Available from: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/1/nabokov-pr.html>.
4. Vishnyak M.V. "Sovremennye zapiski". Vospominaniya redaktora ["Modern notes". Memories of the editor]. *Indiana University Publications. Graduate School. Slavic and East European Series*, 1957, vol. 7, p. 12.
5. Iz perepiski V.V. Nabokova s redaktorami [From the correspondence of V.V. Nabokov with editors]. *Zvezda*, 2002, no. 7, p. 176.
6. Frank S.L. *Krushenie kumirov* [The collapse of idols]. Berlin: The YMCA PRESS Ltd., 1924.
7. Kantor V.K. *Serebryanny vek kak predvestie i stilistika russkogo totalitarizma (Perechityvaya Fedora Stepuna)* [The Silver Age as a harbinger and style of Russian totalitarianism (Rereading Fedor Stepun)]. In: *Fedor Avgustovich Stepun*. Moscow: ROSSPEN Publ., 2012, pp. 187–234.
8. Stepun F.A. *Sochineniya* [Works]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2000. 999 p.
9. Nabokov V.V. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Works. In 4 vols.]. Moscow: Pravda Publ., 1990. Vol. 3.
10. Dolinin A. *Tri zametki o romane Vladimira Nabokova "Dar"* [Three notes on Vladimir Nabokov's *The Gift*]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 1997, pp. 697–740.
11. Veydle V. *Pushkin i Evropa* [Pushkin and Europe]. In: Perel'muter V. *Pushkin v emigratsii. 1937* [Pushkin in exile. 1937]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 1999.
12. Levkovich Ya.L. *Pushkin v sovetskoy khudozhestvennoy proze i dramaturgii* [Pushkin in the Soviet prose fiction and drama]. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Research and Materials]. Leningrad: Nauka Publ., 1967.
13. Pogodin A.L. *Iskazhenny Pushkin* [Distorted Pushkin]. In: Filina M.D. *Tayna Pushkina. Iz prozy i publitsistiki pervoy emigratsii* [Pushkin's mystery. From the prose and journalism of the first emigration]. Moscow: Ellis Lak Publ., 1999.
14. Lekmanov O. *Ob odnom istochnike "Anekdotov iz zhizni Pushkina" Daniila Kharmsa* [A source of "Anecdotes from the life of Pushkin" by Daniil Kharms]. Available from: <http://www.ruthenia.ru/document/383071.html>.
15. Varshavskiy V.S. *Nezamechennoe pokolenie* [Unnoticed generation]. Moscow: Russkiy put' Publ., 2010. 544 p.
16. Nabokov V. *Tragediya gospodina Morna. P'esy. Lektsii o drame* [Tragedy of Mr. Morn. Plays. Lectures about the drama]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2008. 639 p.
17. James W. *Vselennaya s pluralisticheskoy tochki zreniya* [A pluralistic Universe]. Translated from English by G.G. Shpet. Moscow: Kosmos" Publ., 1911.
18. Khodasevich V.F. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Works: in 4 vols.]. Moscow: Soglasie Publ., 1997. Vol. 4.
19. Khodasevich V.F. *Poeticheskoe khozyaystvo Pushkina* [Pushkin's poetry]. Leningrad: Mysl' Publ., 1924.

Received: 18 October 2014