

ПАМЯТЬ, ЗАБВЕНИЕ И “ФИГУРЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ”: РОМАН В.В. НАБОКОВА “ДАР” В “РУССКОМ ТЕКСТЕ” “СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК”

© 2008 А.В. Млечко

Волгоградский государственный университет

В этой статье, как и в ряде других наших материалов, появившихся на страницах волгоградского и воронежского научных изданий, продолжается комплексное исследование семантического и семиотического единства текстуального пространства самого крупного общественно-литературного журнала эмиграции “Современные записки” (1920–1940), условно определяемого нами как “русский текст” журнала. Выделяемый при помощи лекала “петербургского текста” русской литературы, предложенного В. Топоровым, “русский текст” “Современных записок” предполагает включение текстов, напечатанных в журнале, в единое смысловое пространство, позволяющее даже, казалось бы, весьма далекие от российской проблематики журнальные тексты интерпретировать с помощью социологического кода – как тексты, интенционально направленные на осмысление русских революционных событий.

Другими словами, мы имеем дело с *контекстуальным* прочтением журнальных художественных произведений, с наличием единого семантического поля журнала, на пространстве которого можно (ре)конструировать некоторые *ментальные* механизмы построения картины мира в рамках культуры эмиграции первой волны. И одним из таких механизмов выступает символика (мифологема) *возвращения* утраченного Отечества, любопытным образом артикулируемая в одном из самых “знаковых” русских романов XX века – романе В. В. Набокова “Дар”. Считается, что “Дар” не только занимает особое – центральное – место в творчестве Набокова, но и претендует на положение крупнейшего романа русской эмиграции. Действительно, “Дар” можно представлять как своеобразную “энциклопедию эмигрантской жизни”, и в этом смысле – как это мы видим, например, у Б. Бойда – роман сравним с “Улиссом” Джойса.

С этим романом, замысел которого принято датировать концом 1932 года и последняя точка

в рукописи которого была поставлена в январе 1938, связан беспрецедентный скандал, равному которому в литературной жизни русского зарубежья, пожалуй, не было. И скандал этот связан с публикацией “Дара” в “Современных записках”, редакция которых до сих пор более чем охотно печатала все, что предлагал Набоков, причем окончательный вариант текста писателя отличался от журнального минимальными – чаще всего падежными – изменениями. “Дар” состоит из пяти глав, но лишь четыре из них (1-3 и 5) увидели свет на страницах журнала (1937, № 63-65; 1938, № 66-67). В 67 номере после заголовка “Глава 4” были напечатаны две строки точек и (в сноске) редакторское заявление, где говорилось: «Глава 4-я, целиком состоящая из “Жизни Чернышевского”, написанной героем романа, пропущена с согласия автора» [СЗ. 1938. № 67. С. 69].

Этот шаг можно назвать неожиданным как для редакции, всегда широко открывавшей двери самого престижного литературного журнала самому, по общему признанию, выдающемуся эмигрантскому писателю, так и для самого Набокова, в отчаянии написавшего В. Рудневу: «Вашим отказом – из цензурных соображений – печатать четвертую главу “Дара” Вы отнимаете у меня возможность вообще печатать у Вас этот роман: не сердитесь на меня, а посудите сами – как могу я Вам дать главу вторую и третью (в которой уже намечаются отвергаемые Вами образы и суждения, развитые в четвертой), а затем главу заключительную (в которой между прочим приводится целиком четыре рецензии на “Жизнеописание Чернышевского”, по-разному бранящие автора за оскорбление памяти “великого шестидесятника” и объясняющие, чем эта память свята), когда я заранее знаю, что в “Даре” будет дыра: отсутствие четвертой главы (не говоря о связанных с этим пропусках в остальных), ибо, скажу без обиняков, никакого компромисса и совместных усилий я принять не могу и ни одной строки ни вымарать, ни изменить в ней не

намерен. Меня тем более огорчает Ваш отказ от романа, что у меня было всегда особенное чувство по отношению к “Современным запискам”. То, что в них подчас помещались и художественные произведения и статьи, развивавшие взгляды, с которыми редакция явно не могла быть согласна, было явлением необыкновенным в истории наших журналов и представляло собой такое признание свободы мысли (если только эта мысль высказана талантливо и честно — что, впрочем, едва ли не тавтология), которое было убедительнейшим приговором над положением печати в современной России. Почему Вы вдруг говорите мне об “общественном отношении” к моей вещи? Разрешите мне Вам сказать, дорогой Вадим Викторович, что общественное отношение к литературному произведению есть лишь следствие художественного его действия, а ни в коем случае не априорное суждение о нем. Я не собираюсь защищать моего “Чернышевского”, — вещь эта, по крайнему моему разумению, находится в таком плане, в котором ей защита не нужна. Отмечу только для сведения ваших соредкторов, что как борец за свободу Чернышевский у меня не умален, — и не потому, что я это сделал сознательно (мне, как Вы знаете, совершенно безразличны все партии мира), а потому, вероятно, что больше правды было в одном лагере и больше зла в другом, — а если Вишняк и Авксентьев чтили бы в Чернышевском не только революционера, а мыслителя и критика (что является главной темой вещи), то мои изыскания не могли бы их не переубедить».

Это письмо от 16 августа 1937 года не случайно было адресовано В. Рудневу — именно он прочел злополучную главу и наотрез отказался ее печатать. Впрочем, среди соредкторов “Современных записок” на этот счет царило завидное единодушие, возможность публикации “Дара” полностью редакцией всерьез никогда не обсуждалась. “По мнению редакции, — отмечает М. Вишняк, — жизнь Чернышевского изображалась в романе со столь натуралистическими — или физиологическими — подробностями, что художественность изображения становилась сомнительной. Уступив настояниям редакции, автор внутренне с ней остался не согласен...” [3, 180]. Несмотря на это, редакция просила Набокова присылать недостающие главы — писатель испытывал финансовые затруднения и 3 сентября 1937 года прислал остро переживающему задержку Рудневу рукопись второй главы. И все же показавшееся Набокову неожиданным, а на наш взгляд, вполне закономерное решение редакции надолго отложило полную публикацию “Дара” — лишь пятнадцать лет спустя, в 1952 году, роман без купюр вышел в нью-йоркском “Издательстве имени Чехова”.

Наш последующий анализ будет напрямую связан (и даже зависеть от него) с адекватным пониманием сложившейся вокруг публикации четвертой главы ситуации, поэтому уделим ей — уже готовой стать достоянием истории журналистики — более пристальное внимание. Набоков, будучи одним из главных фигурантов сложившейся конфликтной ситуации, в своем письме акцентирует внимание на некоторых очень важных для нас проблемах. Во-первых, он лишним раз подчеркивает почти беспрецедентную идеологическую толерантность “Современных записок” среди русских “толстых журналов”. В самом деле, как видно из письма, Набоков был искренне удивлен отказом редакции печатать четвертую главу, отказом печатать не что иное, как жесткое развенчание мифа о “великом шестидесятнике”, которого целые поколения русских революционеров чтили, как бога. Т. е. он не сомневался (или во всяком случае не исключал этой возможности), что соредкторы-эсеры (представители одной из самых радикальных революционных партий) сочтут возможным публикацию на страницах своего журнала “памфлета”, дезавуирующего в полном смысле слова святые для русской прогрессивной мысли идеалы.

Во-вторых, несмотря на то, что Набоков артикулирует в своем письме к Рудневу свою принципиальную аполитичность и настаивает лишь на своих философско-эстетических претензиях к Чернышевскому, в центре четвертой главы ясно видна мысль об абсурдности и внутренней противоречивости русского революционного движения, если у его истоков стоит такая нелепая (по Набокову) фигура, как Чернышевский. И в-третьих, Набоков совершенно справедливо указывает на невозможность искусственного изъятия из целостного текста романа какой-либо его части. Образная и идейная структура «Дара», как мы увидим, включает в себя множество жестко коррелирующих между собой элементов, когда смысл одних не может быть раскрыт без учета смысла других — и элементы четвертой главы играют в этом процессе ведущую роль. Поэтому наше обращение к отвергнутому редакцией журнала “Жизнеописанию Чернышевского” будет неизбежным — “de facto” четвертая глава столь же укоренена на смысловом пространстве “русского текста” “Современных записок”, как и любая другая органично входящая в состав всякой текстуальной целостности часть.

В самом общем виде фабульную основу “Дара” составляет рассказ о становлении и первых литературных опытах молодого эмигрантского писателя (чья фигура максимально приближена к самому Набокову-Сирину) Федора Годунова-Чердынцева. «Основная фабула романа, — добавляет

Бойд, — охватывает три года (1926—1929) из жизни Федора Годунова-Чердынцева, молодого эмигранта в Берлине: быстрый рост его литературного дара от почти не замеченной книжки изящных ностальгических стихов к яркой, жестоко-непочтительной биографии почтительного исторического лица и, наконец, к самой идее создания “Дара”. Постепенно мы начинаем понимать, что книга с самой первой страницы — это также и дань благодарности Федора судьбе, подарившей ему встречу с Зиной Мерц, его будущей женой» [2, 520]. Сразу отметим очень важную для нас деталь — обретающая на пространстве “русского текста” статус *символической* (автобиографическая) фигура *молодого писателя* (“художника”) стоит в центре таких романов, как “Жизнь Арсеньева” И. Бунина, “История любовная” И. Шмелева, “Путешествие Глеба” Б. Зайцева, “Подвиг” (и в каком-то смысле “Приглашение на казнь”) В. Набокова, составляющих текстуальную основу художественного дискурса «Современных записок». Эта закономерность обусловлена максимальной активизацией на пространстве “русского текста” темы *памяти*, выступающей структурообразующей в романе “Дар”.

Предельно абстрагируясь, у Набокова можно выделить две главные темы, вокруг которых получают свое развитие другие темы во всем своем многообразии и взаимодействии, — это темы *памяти* и *творчества*. Романом, в котором обе они представлены в наиболее центрированном виде, и является “Дар”. Вообще эта тематическая устойчивость набоковских произведений дает возможность говорить об их надсюжетном единстве, когда “романы писателя группируются в *метароман*, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы” [4, 7].

В. Ерофеев справедливо отмечает и тот факт, что в основу этого “метаромана” легло переживание *изгнания* как некоторого экзистенциала, приводящее к единству весь корпус элементарной полидискурсивности писателя. В первую очередь — это изгнание из рая детства. «Младенчество — вот предельное приближение к “другой” реальности, посильный выход из системы “земного времени”. И младенчество, и раннее детство как пора “чистого” восприятия мира таят в себе “загадочно-болезненное блаженство”, которое сохранилось у Набокова как память на всю последующую жизнь ...» [4, 180]. Детство (как реальность и как метафора), по мнению исследователя, и определяет тот “подлинно набоковский рай, который дал ему возможность

болезненно ощутить свое позднейшее существование как *изгнание* в гораздо более широком, а главное, более глубоком смысле, чем эмиграция. Изгнание из рая является само по себе мощной психической травмой, *переживание* которой и составляет прафабульную основу русскоязычных романов Набокова” [4, 8].

Почти все, сказанное Ерофеевым, имеет для нас первостепенное значение. В первую очередь приложение к образу детства у Набокова (воспринимаемому самим писателем как метафизическое, вневременное состояние) образа *потерянного рая* выглядит более чем аутентично. Именно *автобиографический* дискурс занимает в творчестве Набокова центральное место, определяя характер его метафизики и эстетики, причем “автобиографичность” в случае Набокова надо понимать расширительно — как поиск и понимание “механизмов” *судьбы*, и детство в этом случае выступает метафорой *изначальной счастья*, (пред)ощущение которого не покидало писателя на протяжении всей его жизни, залогом (про)явленности особых “узоров судьбы”, составляющих “дивную подкладку” ткани жизни. Поэтому именно в таком — расширительном — смысле можно считать автобиографическими “мемуарную” книгу Набокова “Другие берега” и ее англоязычную версию с символическим названием “Память, говори”. Их своеобразным художественным “вариантом” представляется роман “Дар”, герменевтика которого в идейно-образной парадигме “русского текста” “Современных записок” диктует обращение к совершенно определенным его структурным элементам.

Тема и символика *памяти* возникают уже с первых страниц романа, когда Федор, перечитывая свои изданные в эмиграции стихи, мысленно *возвращается* в годы своего русского детства, изображаемые в этих же стихах, — так что экскурсы в прошлое служат своеобразным комментарием к поэзии Федора. “Мне было так же трудно уснуть, как чихнуть без гусара или покончить с собой собственными средствами (проглотив язык, что ли). В начале мученической ночи я еще пробавлялся тем, что переговаривался с Таней, кровать которой стояла в соседней комнате; дверь мы приоткрывали, несмотря на запрет, и потом, когда гувернантка приходила в свою спальню, смежную с Таниной, один из нас дверь легонько затворял: мгновенный пробег босиком и скок в постель. Из комнаты в комнату мы долго задавали друг другу шарады, замолкая (до сих пор слышу тон этого двойного молчания в темноте): она — для разгадки моей, я — для придумывания новой. <...> Иногда она засыпала, пока я доверчиво ждал, думая, что она бьется над моей загадкой, и ни мольбами, ни бранью мне уже не удавалось ее

воскресить. С час после этого я путешествовал в потемках постели, накидывая на себя простыню и одеяло сводом, так чтобы получилась пещера, в далеком, далеком выходе которой пробивался сторонкой синеватый свет, ничего общего не имевший с комнатой, с невской ночью, с пышными, полупрозрачными опадениями темных штор” [СЗ. 1937. № 63. С. 20].

Здесь и далее Набоков “дарит” Федору свое собственное детство, свои ощущения и мысли. В “Других берегах” мы встречаем идентичный пассаж: “Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением. <...> Я знаю, что спать полезно, а вот не могу привыкнуть к этой измене рассудку, к этому еженощному, довольно анекдотическому разрыву со своим сознанием. <...> В детстве предстоявший сон казался мне палачом в маске, с топором в черном футляре и с добродушно-бессердечным помощником, которому беспомощный король прокусывает палец³. Единственной опорой в темноте была щель слегка приоткрытой двери в соседнюю комнату, где горела одна лампочка из потолочной группы и куда Mademoiselle из своего дневного логовища часов в десять приходила спать. Без этой вертикали кроткого света мне было бы не к чему прикрепиться в потемках, где кружилась и как бы таяла голова. <...> И все время, в ужасной тоске, я стараюсь приманить ненавистный сон, ибо знаю, что сейчас будет. Ежеминутно открываю глаза, чтобы проверить, там ли мой мутный луч. Рай — это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи!” [6, 63]. Воскресить этот рай, вернуться в его блаженный детский мир и пытается писатель в рамках как художественного, так и автобиографического дискурсов.

Своеобразным фоном — и в какой-то степени условием — темы работы памяти выступает тема *изгнания*. С одной стороны, пространственно-временная дистанция делает возможным лишь “виртуальное” возвращение в рай русского детства и юности. В этом случае есть опасность превращения “русского прошлого” в лубочную картинку, глянцевою открытку, принимаемую за драгоценный подлинник былого. Так, Федор (Набоков) в “Даре” рассуждает: “Странно, каким восковым становится воспоминание, как подозрительно хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад, — странное, странное происходит с памятью. Я выехал семь лет тому назад; чужая сторона утратила дух заграничности, как своя перестала быть географической привычкой. Год. Семь. Бродячим призраком государства было сразу принято это летоисчисление, сходные с тем, которое некогда ввел французский ражий гражданин в честь новорожденной свободы. Но счет растет, и честь не тешит; воспоминание либо тает,

либо приобретает мертвый лоск, так что взамен дивных привидений нам достается веер цветных открыток” [СЗ. 1937. № 63. С. 21].

Но в то же время насильственное изгнание из рая прошлого, безвозвратная его потеря, погружение русского Космоса в хаос и небытие удивительно обостряют память изгнанников, заставляют их хранить и даже вновь воссоздавать свое драгоценное прошлое с особой тщательностью. «И вот еще соображение, — пишет Набоков в “Других берегах”, — сдается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда крепостную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души тем, что по годам им еще не причиталось» [6, 150].

Но в то же время Набоков эту особую “память изгнанника” не воспринимал как некоторую *данность*, напротив, ценитель Пруста и Бергсона, он — в той или степени — на протяжении всего своего творческого пути описывает достаточно оригинальные *механизмы* работы памяти, делающие воспоминание релевантным “оригиналу” прошлого. Но, в отличие от психологической теории памяти Пруста, набоковская концепция возрождения прошлого, “утраченного”, предполагает неразрывную связь и даже функциональную синонимичность процессам *памяти и творчества*.

Так, в предисловии к “Другим берегам” Набоков определяет цель своей книги, одновременно раскрывает метафизический стержень сюжетной структуры романа “Дар”: “Ее цель — описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнзначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон” [6, 143]. По мысли писателя, человеческая жизнь (в частности, его собственная и жизнь его героев) представляет собой вязь узоров судьбы, видение и верное прочтение которых является залогом творческих возможностей личности: “Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста. <...> Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой” [6, 152, 233].

Чтобы зафиксировать (запомнить) эти узоры, их надо сначала увидеть, поэтому обязательным условием для подлинного художника, по Набокову, является его способность подмечать мельчайшие детали реальности. Набоков полагал, что определенный момент реальности надо не только увидеть, но и *запомнить*. С этим и связана

набоковская концепция памяти как необходимого условия для преодоления времени, энтропии и хаоса. Писатель считал, что именно память (“Мнемозина”) позволяет не только сохранить, но и возродить, воссоздать утраченное время-пространство с помощью творческого акта его вос-создания в форме той или иной дискурсивной практики. «Вижу нашу деревенскую класную, — пишет Набоков в “Других берегах”, — бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канапе, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркеро перо в мое руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельничками печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, *ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет.* <...> *Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда*» (курсив наш. — А. М.) [6, 187-188, 335].

На этом примере прекрасно видно, что для Набокова, как уже говорилось, очень важно спасти драгоценное и хрупкое со-бытие прошлого от хаоса времени, *забвения*. Но вместе с тем для этого необходимо сделать это событие достоянием вечности, погрузить его в некую вневременность. Парадоксально, но здесь мы сталкиваемся с амбивалентной функциональностью забвения, представляющего, пользуясь терминологией П. Рикера, в виде двух функционалов — забвение *созидающее* и забвение *разрушающее*. “Против разрушающего забвения — забвение, которое сохраняет” [7, 611]. Созидающее (сохраняющее) забвение у Набокова связано с двумя аспектами. Во-первых, это уже упомянутая уникальность эмигрантской памяти, фундируемая хайдеггеровским парадоксом, согласно которому забвение есть необходимое условие памяти: “Как выживание возможно лишь на основе ожидания, так *воспоминание* — на основе забывания, *но не наоборот*” [9, 339]. Страх предать свою самую дорогую ценность — Россию — тотальному, абсолютному — “разрушающему” — забвению заставляет эмигрантов преодолевать инерцию забвения временного, “повседневного” (“созидающего”) и извлекать из него то, что “не может быть возвращено в хаос” окончательного забвения. Поэтому мы видим явное превалирование в русском зарубежье именно автобиографических произведений, такую проявленность

автобиографического дискурса в тексте культуры русской эмиграции “первой волны” (и на текстуальном пространстве “Современных записок” соответственно), которой нет равных ни в одной из русских эмигрантских эпистем.

Лапидарное набоковское утверждение о том, что “однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда”, имеет здесь ключевое значение в том смысле, что “уже увиденное” становится подверженным лишь временному забвению, оно *может* быть извлечено из него силой — в случае с Набоковым — творческой памяти. Именно это имел в виду Рикер, когда, комментируя парадоксальное высказывание Хайдеггера о позитивной роли забвения, писал: «Именно вокруг “уже” — временного знака, общего брошенности, долгу, одиночеству (и другим эмигрантским экзистенциалам. — А. М.), — организуется цепочка родственных выражений: бывшее, забвение, самая своя способность, возобновление, взятие назад. Словом, забвение обретает позитивный смысл в той мере, в какой бывшее превалирует над “уже-не-существованием” в значении, приписываемом идее прошлого. Бывшее превращает забвение в имемориальный ресурс, предоставляемый работе воспоминания» [7, 613].

И второй аспект “сохраняющего” забвения у Набокова тесно связан с феноменом, близким к тому, который В. Александров назвал “космической синхронизацией”⁴ — когда писатель артикулировал проявленность прошлого в настоящем, проникновение бывшего в несбывшееся, “уже” в “еще” таким образом, что происходит своеобразное наложение одного временного вектора на другой. В “узоре” настоящего герой/автор узнает “узор” прошлого, и тогда пространственно-временные границы перестают иметь значение, прошлое вступает в свои полные права.

Так, в “Даре” Федор, сознавая “гибельное несовершенство мира”, в котором он “все еще пребывал”, неожиданно (и в первую очередь для читателя), свернув на “боковую” берлинскую улицу, “пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую, на первый взгляд, *чащу елок*, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы *аллея*; размахивая на ходу рукой, он кончиками пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллея расширилась, *ударило солнце*, и он вышел на площадку сада, где, на мягком красном песке, можно было различить пометки *летнего дня*: отпечатки собачьих лап, бисерный след трясогузки, данлоповую полосу от Таниного велосипеда, волнисто раздвоившуюся при повороте. <...> *Старый, в елочном стиле, деревянный дом*, выкрашенный в бледно-зеленый цвет, с узорными вырезами под крышей и высоким каменным основанием (где

в серой замазке мерещились словно круглые, розовые крупы замурованных коней), *большой, крепкий и необыкновенно выразительный дом, с балконами на уровне липовых веток* и верандами, украшенными драгоценными стеклами, плыл навстречу, облетаемый ласточками, идя на всех маркизах, чертя громоотводами по синеве, по *ярким белым облакам*, без конца раскрывавшим объятия. На каменных ступенях носовой веранды, в упор *освещенные солнцем*, сидят: отец, явно с купанья, в мохнатом полотенце чалмой, так что не видать – а как хотелось бы! – его темного бобрика с проседью, низко, мыском, находящего на лоб; *мать, вся в белом*, глядящая прямо перед собой и как-то молодо обхватившая колени руками; рядом – Таня, в широкой блузке, с концом черной косы на ключице, опустившая гладкий пробор и державшая на руках фокс-терьера, во весь рот улыбающегося от жары...” (курсив наш. – А. М.) [СЗ. 1937. № 64. С. 107-108].

Как никакой другой, этот отрывок богат не только символической семантикой вновь обретаемого прошлого, но и уже хорошо знакомой нам мифосимволикой (утраченного) русского рая, которая столь отчетливо проявлена на текстуальном пространстве «Современных записок». Прежде всего обратим внимание на ярко выраженную символику *обновления мира*, репрезентируемую символикой Рождества, с одной стороны, символикой *“райского Утра”* – с другой. Восстановленные для рождественской распродажи елки (амбивалентная символика которых репрезентирует идею *вечности*) в Берлине *напоминают* (скорее, дают толчок для погружения в особый мнемонико-творческий транс) герою “Дара” *русские усадебные аллеи*, по одной из которых Федор, преодолевая пространственно-временную ограниченность, попадает на сакральное пространство приусадебного *сада*, центрацию которого, как и у Бунина, призван осуществить символический образ “большого, крепкого, необыкновенно выразительного *дома*”.

Но необходимо отметить мифосимволическую атрибутику этого воспоминания и как сакрального *пространства*, и как *сакрального времени*. Эпизод построен на контрастной семантике, которая учитывает не только противопоставление современного Федору Берлина и России его прошлого, но и *цветовую символику* этих хронотопов. Холодным, сырым, темным берлинским сумеркам резко противопоставляется русский сияющий летний день с его ярко выраженной символикой *белого* цвета. Налицо бесспорная – и очередная на пространстве “русского текста” журнала – репрезентация мифологического *начала, истоков* (символическими референтами которых выступают образы *золотого века, дней*

творения, рая и др.), куда вновь и вновь погружается герой, объективируя столь актуальный для поэтики Набокова “миф о вечном возвращении”. Так, перед погружением в теплый рай прошлого дается следующая (само)характеристика Федора: “Застенчивый и взыскательный, живя всегда в гору, тратя все свои силы на преследование бесчисленных существ, мелькавших в нем, словно *на заре в мифологической роце*, он уже не мог принуждать себя к общению с людьми для заработка или забавы, а потому был беден и одинок” (курсив наш. – А. М.) [СЗ. 1937. № 64. С. 105].

Результатом этих мнемонических “*енифаний*” становится очевидное предпочтение, которое отдает Федор русскому прошлому перед эмигрантским настоящим, он ощущает себя хранителем этого прошлого, ищет его “прорывы” в серых берлинских буднях, замечая и расшифровывая “узоры” своей судьбы. Тем самым герой романа упраздняет время, совершает мгновенные переходы из одной пространственно-временной области в другую, реконструирует ушедшее, сообразуясь со “знаками” настоящего.

Тема извлекаемого из глубин памяти прошлого – в парадигме *латоновского “анамнезиса о потерянном рае”* – четко прослеживается и в работах крупнейшего русского философа Л. Шестова, особенно в его основополагающей работе “На весах Иова”, большая часть которой увидела свет на страницах “Современных записок” в рамках философского дискурса журнала. На это обстоятельство указывал Б. Аверин в своем сравнительном анализе “иммемориальных” моделей Шестова и Набокова: «В 1920-е годы статьи Льва Шестова регулярно печатались в тех же “Современных записках”, где публиковались произведения Набокова (а с 1920-го по 1930 год там было напечатано двенадцать статей Шестова). Далеким от патетики Шестова, Набоков, тем не менее, если не испытал прямого воздействия этого философа, то, во всяком случае, был несомненно вовлечен в круг развиваемых им идей, одновременно и характерных для эпохи, и выбивающихся из общего ряда своей парадоксальной остротой» [1, 57].

Действительно, во второй главе “Весов Иова” “Дерзновения и покорности”, частями выходившей в “Современных записках” (СЗ. 1922. № 13; 1923. № 15), Шестов противопоставляет детское и взрослое мировосприятие. Он говорит, что истинное – “абсолютное” – знание дано лишь тем, кто способен воскрешать свое детство, возвращаться к своим глубинным истокам. «Мы должны были бы учиться у детей, – пишет философ, – и ждать от них откровений. Весь наш философский интерес, вся наша “чистая” любознательность должна была быть направлена к тому, чтобы вос-

становить в своей памяти то, что мы восприняли в счастливую пору, когда для нас были еще новы все впечатления бытия и когда мы воспринимали действительность, не подчиняясь постулатам, диктуемым практическими нуждами. Если мы хотим "абсолютного" знания, если мы хотим видеть "непосредственно", как видит живое и разумное существо, не связанное "предпосылками", не умеющее еще ничего бояться и боящееся даже быть "страшным" – terrible, первой заповедью для нас должно быть: будьте, как дети. Но это не дано взрослым. Взрослые "прокладывают себе путь" в жизнь – им некогда вспоминать. <...> Только старики, особенно глубокие, очень глубокие старики, да люди, у которых "нет будущего", живут прошлым, и больше всего отдаленным прошлым, своей ранней молодостью, детством. Но стариков так же мало слушают, как и детей, как и "лишних" людей» [10, 197-198]. Как видно, здесь Шестов, говоря о двух – истинном и ложном – типах "знания", касается вопроса "экзистенциального пробуждения" человека, активизируя тем самым столь актуальную для эмигрантского культурного кода оппозицию *частное/общее*.

Проблему экзистенциального одиночества Шестов развивает и несколькими страницами выше в XIX главе "Дерзновений" "Две логики", в которой философ предлагает сравнить логику разума и логику "откровения", отдавая предпочтение последней: «Целую вечность тебя не было, и ты об этом не горюешь, не говоришь, что не можешь понять, как мог мир существовать без тебя. А по поводу вечности в будущем, когда тебе предстоит не быть, ты утверждаешь, что это неприемлемо. Ясно, что ты непоследователен. Но есть и другая логика: раз я уже вырвался из ничто, стало быть, конечно, я больше в ничто не обращаюсь. И вторая "вечность" – моя. – Так отвечает несговорчивый упрямый спорщик. И с таким – разум ничего не поделает собственными средствами» [СЗ. 1923. № 15. С. 180].

Характерно, что идентичная проблематика ставится и Набоковым в начале "Дара" (когда Федор говорит о самых ранних своих воспоминаниях), чтобы несколько лет спустя с поистине шестовским профетизмом быть разрешенной в "Других берегах", – впрочем, не раз и не навсегда: "А ведь комната действительно трепетала, и это мигание, карусельное передвижение теней по стене, когда уносится огонь... *все это самые ранние, самые близки к подлиннику из всех воспоминаний*. Я часто склоняюсь пытливым мыслью к этому подлиннику, а именно – *в обратное ничто*; так, туманное состояние младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, – становящимся приближением к нему, когда я

напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую; но, ставя жизнь свою вверх ногами, так что рождение мое делается смертью, я не вижу на краю этого обратного умирания ничего такого, что соответствовало бы беспредельному ужасу, который, говорят, испытывает даже столетний старик перед положительной кончиной, – ничего, кроме разве упомянутых теней...» (курсив наш. – А. М.) [СЗ. 1937. № 63. С. 13-14].

Находящаяся в крайней степени напряжения память способна, по Набокову, даже в хаосе увидеть космос, в ничто узреть бытие, упразднить не только время, бросить вызов даже самой смерти – и в этих интенциях на текстуальном пространстве "Современных записок" он не одинок. Условием этого напряжения, этой усиленной работы памяти служит "созидающее" забвение, у которого, однако, всегда есть риск превратиться в свою противоположность – в забвение окончательное, "разрушающее".

И *память*, и это "разрушающее" *забвение* получают в "Даре" смысловую гомогенность в рамках *символических фигур*, каждая из которых по-своему репрезентирует данные проблемно-тематические категории. Эти символические фигуры выступают как варьирующиеся элементы соответствующей инвариантной целостности, семантика которой уже определена нами в ходе анализа набоковской теории "мнемонического возвращения". Первой (и не составляющей семантической пары) такой фигурой выступает возлюбленная Федора, Зина Мерц. В каком-то смысле скрытой "движущей силой" сюжетного механизма "Дара" и является тайная "работа судьбы", сводящей этих двух героев, о чем и собирается написать Федор в конце подошедшего к своему концу-началу романа.

Полноправным объектом повествования Зина становится лишь к середине "Дара", когда Федор начинает понимать, что Мерц принадлежит к тому же миру, что и он сам. "Что его больше всего восхищало в ней? Ее совершенная понятливость, абсолютность слуха по отношению ко всему, что он сам любил. В разговорах с ней можно было обходиться без всяких мостиков, и не успевал он заметить какую-либо забавную черту ночи, как уже она указывала ее. И не только Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бессменно окружавшего их" [СЗ. 1937. № 65. С. 67].

Зина становится для Федора неотделима от всего, что он любит, чувствует, что составляет саму

его суть. Она начинает словно составлять саму ткань той книги, которую собирается писать Федор и которую парадоксальным образом мы читаем в данный момент. Рискую впасть в банальность, укажем, что Зина выступает своеобразной *музой* для Федора, а музы – и Набокову это было хорошо известно – это дочери *памяти* (Мнемозины), что и обыгрывает герой “Дара” в посвященном своей возлюбленной стихотворении: “Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём, – и странно мне по сумраку Берлина с полувиденьем странствовать вдвоем. Но вот скамья под липой освещенной ... Ты оживаешь в судорогах слез: я вижу взор, сей жизнью изумленный, и бледное сияние волос. Есть у меня сравненье на примете, для губ твоих, когда целуешь ты: нагорный снег, мерцающий в Тибете, горячий ключ и в иное цветы. Ночные ниши, бедные владения, – забор, фонарь, асфальтовая гладь – поставим на туза воображения, чтоб целый мир у ночи отыграть! Не облака – а горные отроги; костер в лесу, – не лампа у окна... О поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна...” (курсив наш. – А. М.) [СЗ. 1937. № 65. С. 43].

Уже в начале этого стихотворения, которое сочиняет герой в течение всего дня, отчетливо прослеживается эффект тех же эпифаний – просвечивание далекого и прошлого в близком и настоящем. Ожидая прихода Зины на вечернее свидание, Федор, завершая свое стихотворение, погружается в иное время-пространство. “Вот и получается, что даже Берлин может быть таинственным. Под липовым цветением мигает фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень прохожего по тумбе пробегает, как соболев пробегает через пень. За пустырем как персик небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, – а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгой висит. О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрешь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена” [СЗ. 1937. № 65. С. 66–67].

Т.е. Федор пишет о той же “космической синхронизации”, достигаемой с помощью памяти-воображения, теперь символически заключенной в образе Зины Мерц. “Маршрут” же его воображаемого путешествия (Волга, Китай, Тибет, Венеция) соответствует – или служит прямой отсылкой – путешествиям отца Федора – второй символической фигуры, репрезентирующей в “Даре” мифологему возвращения.

Фигура отца, обладающая, бесспорно, для Федора определенной степенью сакральности, связана по меньшей мере с двумя важными для нас интенционалами. Во-первых, явные автобиографические черты этого образа давно стали топосом в набоковедении. Гибель любимого отца

стала настоящей травмой для писателя, и Федоровские искания на этом фоне выглядят своеобразной данью памяти Владимира Дмитриевича. Во-вторых, поиск отца/сына сам по себе является распространенным мифологическим мотивом (см. “Одиссею” и сравниваемый с “Даром” джойсовский “Улисс”), в контексте которого ожидание возвращения отца и участие в воображаемой экспедиции есть ожидание возвращения домой, в рай детства, символическое путешествие к утраченным истокам. Во сне он видит возвращение отца, вновь слышит его голос, “и это опять значило, что все хорошо и просто, что *это и есть воскресение*, что иначе быть не могло, и еще: что он доволен, доволен, – охотой, *возвращением*, книгой сына о нем, – и тогда наконец все полегчало, прервался свет, и отец уверенно-радостно раскрыл объятия. Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усовросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, *как рай*, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось” (курсив наш. – А. М.) [СЗ. 1938. № 67. С. 132].

Возвращение (и поиски) отца в художественном мире Набокова призвано репрезентировать те же символические значения, что и возвращение/“воскрешение” Машеньки из одноименного первого романа Набокова, о чем, рисуя свой изгнаннический опыт, и говорит писатель в “Других берегах”: «... и с тех пор на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной, книги (“Машенька”) не утолило томления» [6, 296]. “Утолять томление” по России своего детства и юности Набокову предстояло и впредь, но, как мы убеждаемся, в рамках иных символических фигур. Третьим из них в “Даре” выступает образ Пушкина, личность, жизнь и творчество которого играли для Набокова такую огромную роль.

Фигура Пушкина, подобно древним теофаниям, освещает собой весь мир набоковского “Дара”, но “формально” она связана с фигурой Константина Кирилловича, отца Федора. Именно чтение пушкинской прозы “наталкивает” (ср. механизм прустовских “припоминаний”) Федора на мысль о написании книги об отце: «“Жатва струилась, ожидая серпа”. Опять этот божественный укол! А как звала, как *подсказывала* строка о Тереке (“то-то был он ужасен!”) или – еще точнее, еще ближе – о татарских женщинах: “Оне сидели верхами, окутанные в чадры: видны были у них только глаза да каблуки”. Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона – и уже знал, чего именно этот звук от него требует. Спустя недели две после отъезда матери он ей написал

про то, что замыслил, что замыслить ему помог прозрачный ритм "Арзрума", и она отвечала так, будто уже знала об этом. <...> Но он еще ждал, — от задуманного труда веяло счастьем, он спешкой боялся это счастье испортить, да и сложная ответственность труда пугала его, он к нему не был еще готов. В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его, — живым примером служило:

Не приведи Бог видеть русский бунт,
бессмысленный и беспощадный.

Закаляя мускулы прозы, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами "Пугачева", выученными наизусть» [СЗ. 1937. № 64. С. 120-121].

Вряд ли можно назвать случайным, что выбор пал именно на эти знаменитые пушкинские строки и на "Историю пугачевского бунта" — будучи помещенными в "русский текст" "Современных записок", они (как и отсылки к Французской революции в иных случаях) формируют особый контекст путешествию и возвращению отца Федора, ведь именно в результате "бессмысленного и беспощадного" русского бунта его возвращение, впрочем, как и возвращение автора-героя "Дара", становится невозможным. Осуществиться оно может лишь символически, вместе с символизирующим "истинную" Россию голосом Пушкина: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую, крупную, руку, пахнувшую утренним калачом. <...> Он слышал, как свежим летним утром, когда спустились к купальне, на дощатой стенке которой золотом переливалось отражение воды, отец с классическим пафосом повторял то, что считал прекраснейшим из всех когда-либо в мире написанных стихов: "Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль", и рыжим крылом да перламутром ниобея мелькала над скабиозами прибрежной лужайки, где в первых числах июня попадался изредка маленький "черный" аполлон. <...> От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца. <...> ...Россия еще долго будет ощущать живое присутствие Пушкина» [СЗ. 1937. № 64. С. 121-122].

Пушкин как носитель классического, гармонизирующего, *космического* начала занимал совершенно особое место в культуре русского зарубежья "первой волны", в целом остававшейся довольно чуждой каким бы то ни было модернистским поискам. Нельзя не учитывать

тот факт, что, как и в Советской России, в эмиграции создавался свой "миф о Пушкине", поэт так же становился символической фигурой и в этой парадигме — даже средством достижения политических целей. Советскому Пушкину- "революционеру" в эмиграции часто противопоставлялся "имперский" Пушкин, хранитель славных и вечных — ныне погранных — русских духовных традиций, традиций свободы, красоты и гармонии. Разумеется, формирование "эмигрантского мифа" о Пушкине шло прежде всего на страницах зарубежной периодики. Как пишет И. Симачева в работе, посвященной этому феномену, "эмиграция восприняла и сумела бы сделать частью своего бытия только такую Пушкиниану, которая соответствовала задачам, вставшим перед Зарубежной Россией. <...> Великая идея для русских всегда отождествлялась с **именем**. И тогда многое, казавшееся недостижимым, становится возможным. С таким феноменом национальной психологии столкнулась и эмиграция. Для всех цель была ясна — низвержение большевизма в России. Требовалось имя для реализации этой цели. Таким именем стало имя Пушкина..." [8, 9].

Дискредитация большевизма как самая общая цель, стоящая перед руководством "Современных записок", служила еще одним стимулом для обращения на страницах журнала (и, как увидим, зачастую в рамках одних и тех же номеров) к символической фигурой Пушкина, особенно в год празднования столетнего юбилея поэта. Поэтому далеко не случайно, что в номерах журнала именно этого года появились не только многочисленные статьи и заметки о Пушкине, но и "пушкинские страницы" "Дара". Среди первых обращают на себя внимание, например, большие работы В. Вейдле и М. Цветаевой, проблемно-тематический и даже образный рисунок которых — хотя и каждый по-своему — коррелирует с аналогичными структурами "Дара".

В. Вейдле, которому, как и И. Бунину, претила эстетизация блоковских "скифов" и апологетика большевистской "Азии", главным условием возрождения России и возвращения всех русских к своим истинным духовным истокам считал воссоединение России с Европой. Одним из главных символов этого возвращения в лоно Европы — наряду с Петром I — Вейдле считал Пушкина, о чем и писал на страницах "Современных записок" в большой статье "Пушкин и Европа". Пушкин предстает у него как носитель цивилизованного, культурного — "классического" — начала, ныне забытого и погранного: "Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узанного не ценит: ей хочется чего-нибудь поострее, поизломанней... А Россия, знает ли

она еще, что Пушкин не только Пушкина ей дал, но и Данте, и Шекспира, и Гете, — а потому и Гоголя, и Толстого, и Достоевского, что в его творчестве больше, чем во всех революциях и переворотах, совершилась судьба его страны, что из всех великих дел, начатых и задуманных у нас, ни одно не осуществлялось так сполна, как его дело, и что все, Россией за сто лет возвращенное или подаренное Европе, родилось из его труда и пронизано светом его гения?” [СЗ. 1937. № 63. С. 231].

В отличие от Вейдле, в основу своей статьи положившего смысловой потенциал важнейший для эмигрантской культуры оппозиции *Восток/Запад*, цветаевский образ Пушкина лишен геополитической составляющей. Так, в эссе “Мой Пушкин” (хотя и здесь одним из главных мотивов выступает столь репрезентативный для эмиграции символический мотив *поэта и толпы*) рисуется камерный, лично прочувствованный образ Пушкина, пропущенный через самые глубокие — как мы видели у и Набокова с Шестовым — *детские* впечатления и воспоминания. И все же в парадигме смысловых значений “русского текста” журнала приоритетным выглядит образ *Пушкина-изгнанника*, символическое прощание которого с морем воспринимается — в ретроспективе эмигрантского взгляда — как своеобразная модель прощания с Россией: «И еще одно: пушкинское море было — море прощания. Так — с морями и людьми — не встречаются. Так — прощаются. Как же я могла, с морем впервые здороваясь, ощутить от него то, что ощущал Пушкин — навсегда с ним прощаясь. Ибо стоял над ним Пушкин тогда в последний раз. Мое море — пушкинской свободной стихии — было море последнего раза, последнего глаза. Оттого ли, что я маленьким ребенком столько раз своею рукой писала: “Прощай, свободная стихия!” — или без всякого оттого — я все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием, не на жизнь — а на смерть» [СЗ. 1937. № 64. С. 235]. Хорошо видно, что здесь Цветаева говорит не столько о Пушкине, сколько о себе. Она проецирует эмоционально-образный ресурс “К морю” на собственную судьбу изгнанника, когда вынужденный эскапизм достигает уровня метафизического экзистенциала, а обретающий плоть факт возвращения становится невозможным — и трагическая смерть самой Цветаевой служит лишь тому подтверждением.

Такому — включенному в систему идентичных и коррелирующих значений на пространстве “русского текста” журнала — смысловому наполнению образа Пушкина в “Даре” противостоит четвертая символическая фигура романа, призванная обеспечить семантическую реализацию второй

части оппозиции *память/забвение*. Это образ Н. Г. Чернышевского, обрисовка которого вызвала, как мы помним, столь неоднозначную реакцию эмигрантских, в первую очередь либеральных, литературных кругов. Подобно тому, как массовое мифологическое сознание атрибутирует Набокова как преимущественно автора “Лолиты”, так и почти во всякой публикации, посвященной “Дару”, речь идет о Чернышевском. Поэтому, отказываясь от лишнего смысла дублирования уже сказанного, сосредоточимся на тех значениях образа, которые представляются когруэнтными смысловому полю “русского текста”. Одним из нейтральных определений, которыми критики награждали “Жизнеописание Чернышевского”, написанное Федором и отвергнутое как реальной, так и виртуальной эмигрантской общественностью, была *пародия*. Но, как мы доказывали ранее, пародийной инверсии прежде всего подвергается область *формы* “Жизнеописания” (в большей степени — его композиционный уровень), а не содержательная сторона сочиняемого Федором “текста в тексте”. Т. е. в первую очередь дезавуация касается объекта и традиционного хронологического повествования классических “романизированных биографий”: во-первых, Чернышевский выступает *антигероем* биографического повествования, во-вторых, само оно структурировано не как линейно выстроенный рассказ о событиях его жизни, а в виде поступательно сменяющих друг друга тем (темы очков, темы слез и т. д.). При этом темы периодически возобновляются, создавая круговую композиционную структуру, в миниатюре повторяющую структуру всего “Дара”.

В плане же содержания “Жизнеописание Чернышевского” лишено тех инверсионных механизмов, которые лежат в основе его формальной структуры. Набоков очень далек от какого бы то ни было пародирования привычного для всех героического образа “великого шестидесятника”, его трактовка в четвертой главе “Дара” вполне самостоятельна. С особенной отчетливостью это проявляется при учете тех значений, которые гарантируют адекватное вхождение образа в “русский текст” “Современных записок”. Вишняк, объясняя отказ редакции напечатать четвертую главу “сомнительностью художественности изображения”, скорее всего, хитрил — нельзя не заметить, что автор “Жизнеописания” в первую очередь преследовал совершенно определенную *политическую* цель. Она становится ясна уже тогда, когда у Федора возникает замысел будущей книги, и он объясняет причины ее появления отнюдь не биографическим интересом. Листая советский шахматный журнальчик “8x8” с помещенной на его страницах статейкой “Чернышевский и шахматы” “с портретом жидкобородого старика,

исподлобья глядящего через очки”, герой “Дара” неожиданно испытывает досаду: «Вдруг ему стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? Или в старом стремлении “к свету” таился роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что этот “свет” горит в окне тюремного надзирателя, только и всего? Когда началась эта странная зависимость между обострением жадности и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых? И “что делать” теперь? Не следует ли раз навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала, как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды? Когда-нибудь, оторвавшись от писания, я посмотрю в окно и увижу русскую осень» [СЗ. 1937. № 65. С.65].

Уже в этом пассаже содержится сразу несколько красноречивых (мифо)исторических и идеологических манифестаций, имеющих для наших целей большую важность. Главное — Федор (Набоков) сразу объясняет свое обращение к фигуре Чернышевского стремлением найти *истоки* современного ему советского тоталитаризма, некое мифологическое *Начало* большевизма, зародившегося из порочного зерна, брошенного на благодатную почву в далеких “сороковых” и “шестидесятых”. И в этом смысле Чернышевский предстает не как отдельная личность, требующая к своей жизни самостоятельного внимания, но как *символ* этого Начала, символ русского революционно-демократического движения вообще, что не могло, конечно, выпасть из поля зрения редакции, спокойно пропустившей, впрочем, следующую набоковскую инвективу в адрес свободолобивых “отцов”. Вспоминая первые дни русской революции, Федор пишет: “На вокзале была мерзкая, животная суета: это было время, когда щедрой рукой сеялись семена цветка счастья, солнца, свободы. Он теперь подросток. Россия заселена подсолнухами. Это самый большой, самый мордастый и самый глупый цветок” [СЗ. 1937. № 65. С.40].

Кроме того, Набоков вновь противопоставляет (и будет развивать это разграничение и далее) оживляющую творческую *память*, символом которой служит Пушкин (а именно к нему отсылает образ “русской осени”), и разъедающее самый объект этой памяти — Россию — *забвение*, символом которой выступает Чернышевский. Поэтому именно ему — но как символу чуждых Набокову деструктивных эстетических и идеологических начал, а не как самостоятельной личности, — и

посвящена четвертая глава “Дара”. От фигуры Чернышевского Набоков проводит совершенно четкую прямую к фигуре его “непрямого” наследника — Ленина, близость философских, идейных и эстетических взглядов которого с воззрениями его предтечи педалируется автором “Дара” на протяжении всего “Жизнеописания”. Впрочем, эту связь улавливал не один Набоков: «Ленин считал, что Чернышевский “единственный действительно великий писатель, который сумел с пятидесятых годов вплоть до 1888 (скостил ему один год) остаться на уровне цельного философского материализма”. Как-то Крупская, обернувшись на ветру к Луначарскому, с мягкой грустью сказала ему: “Вряд ли кого-нибудь Владимир Ильич так любил... Я думаю, что между ним и Чернышевским было очень много общего”. “Да, несомненно было общее, — добавляет Луначарский, сначала было отнесшийся к этому замечанию скептически. — Было общее и в ясности слога, и в подвижности речи... в широте и глубине суждений, в революционном пламени... В этом соединении огромного содержания и внешней скромности, и, наконец, в моральном облике этих людей”. Статью Чернышевского “Антропологический принцип в философии” Стеклов называет “первым философским манифестом русского коммунизма”; знаменательно, что этим первым манифестом был школьный пересказ, ребяческое суждение о труднейших моральных вопросах» (курсив наш. — А. М.) [5, 423–424].

Философское и идейно-политическое убожество “деда” и “отца” русской революции Набоков соотносит с их эстетическим инфантилизмом: «Как поэта он [Чернышевский] ставил Некрасова выше всех (и Пушкина, и Лермонтова, и Кольцова). У Ленина “Травиата” исторгала рыдания; так и Чернышевский признавался, что поэзия сердца все же милее ему поэзии мысли, и обливался слезами над иными стихами Некрасова (даже ямбами!), высказывающими все, что он сам испытал, все терзания его молодости, все фазы его любви к жене. <...> Звуки Некрасова были, таким образом, милы Чернышевскому, т. е. как раз удовлетворяли его незамысловатой эстетике, за которую он всю жизнь принимал собственную обстоятельную сентиментальность» [5, 429–430].

Даже за пределами опальной четвертой главы Набоков недвусмысленно располагает русских демократических критиков и Ленина на одном эстетическом пространстве, что парадоксальным образом прошло мимо редакторов “Современных записок”: «Белинский, любивший лилии и олеандры, украшавший свое окно кактусами (как Эмма Бовари), хранивший в коробке из-под Гегеля пятак, пробку да пуговицу и умерший с речью к русскому народу.. поражал воображение Федора Константиновича такими перлами

дельной мысли, как, например: “В природе все прекрасно, исключая только те уродливые явления, которые сама природа оставила незаконченными и спрятала во мраке земли и воды (моллюски, черви, инфузории и т. п.” — точно так же, как у Михайловского легко отыскивалась брюхом вверх плавающая метафора вроде следующих слов (о Достоевском): “...бился как рыба об лед, попадая временами в унижайшие положения”; из-за этой униженной рыбы стоило продирается сквозь все писания “докладчика по делам сегодняшнего дня”. Отсюда был прямой переход к современному боевому лексикону, к стилю Стеклова... к слогу Ленина, употреблявшему слова “сей субъект” отнюдь не в юридическом смысле, а “сей джентльмен” отнюдь не применительно к англичанину, и достигший в полемическом пылу высшего предела смешного: “...здесь нет фигового листочка... и идеалист прямо протягивает руку агностику”. Русская проза, какие преступления совершаются во имя твое! “Лица — уродливые гротески, характеры — китайские тени, происшествия — несбыточны и нелепы”, — писалось о Гоголе, и этому вполне соответствовало мнение Скабичевского и Михайловского о “г-не Чехове”; то и другое, как зажженный тогда шнур, ныне разрывало этих критиков на мелкие части» [СЗ. 1938. № 66. С. 29].

Совершенно ясно, что Чернышевский деавуируется Набоковым прежде всего как фетиш и “духовный отец” русского *революционного движения вообще*, вне зависимости от того, в большевистском или эсеровском изводе оно представлено, и именно этого знака равенства автору “Дара” не смогли простить наследники “Современника” и “Отечественных записок”. Прощая и принимая очень многое, они не смогли закрыть глаза на явную десакрализацию фигур своих священных предков — колоссов сороковых и шестидесятых, не потерпели покушения со стороны своих неожиданно взбунтовавшихся “детей” на великое и неприкосновенное Начало “нового и дивного мира”.

Таким образом, мифологема *Возвращения* репрезентируется во включенном в поле “русского текста” “Современных записок” “Даре” в смысловых рамках целого ряда символических фигур — Зины Мерц, отца Федора, Пушкина и Чернышевского. Каждая из них, в свою очередь, по-своему репрезентирует тот или иной вектор *Возвращения*, движущийся в границах оппозиции *память/забвение*. И если первые три фигуры призваны символизировать подлинное возвращение, воскрешенную с помощью творческой памяти Россию детства и юности Федора-Набокова, то последняя, символизируя

русскую революционно-демократическую традицию, выступает и как сигнификат того забвения, в которое оказалась погружена современная эмигрантам Советская Россия. О том, что это забвение уже окончательное, уносящее райскую Россию детства в *смерть*, говорит любопытный эпизод в самом конце первой главы “Дара”, где Федор обсуждает в воображаемом разговоре с поэтом Кончеевым свое новое стихотворение: “Посмотрим, как это получится: вот этим с черного парома сквозь (вечно?) тихо падающий снег (во тьме в незамерзающую воду отвесно падающий снег) (в обычную?) *летейскую* погоду **вот этим** я ступлю на берег” (курсив наш. — А. М.).

Набоков контаминирует последнюю строку стихотворения и внутренний монолог Федора, указывая конечный пункт переплывающего реку забвения героя: “...и медленно вращается паром. Домой, домой”. И лишь в ходе беседы Кончеев замечает: “Знаете, о чем я сейчас подумал: ведь река-то, собственно, — Стикс» [СЗ. 1937. № 63. С. 86].

Преодоление символического Леты-Стикса как залог возвращения домой предстоит и герою другого набоковского романа “Подвиг” — уже по иным волнам, но все к тем же берегам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин Б. Дар Мнемозины / Б. Аверин. — СПб.: Амфора, 2003. — 399 с.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Б. Бойд. — М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. — 695 с.
3. Вишняк М. В. “Современные записки”: Воспоминания редактора / М. В. Вишняк. — СПб.: Изд-во “Logos”; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. — 240 с.
4. Ерофеев В. Набоков в поисках потерянного рая / В. Ерофеев // Набоков В. Другие берега: Сборник. — М.: Книжная палата, 1989. — С. 5-17.
5. Набоков В. В. Дар / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2000. — Т.4. — 784 с.
6. Набоков В. В. Другие берега / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2000. — Т.5. — 832 с.
7. Рикер П. Память, история, забвение / П. Рикер. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. — 728 с.
8. Симачева И. Ю. Пушкиниана Русского Зарубежья в периодике Франции 20–30-х гг. / И. Ю. Симачева. — М.: МПУ, 2000. — 155 с.
9. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. — М.: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
10. Шестов Л. Сочинения: В 2 т. / Л. Шестов. — М.: Наука, 1993. — Т.2. — 560 с.