

А. С. ВласовНезависимый исследователь (г. Кострома)
asvlasov74@mail.ru

**«ЖИВОЕ ПРИСУТСТВИЕ»
(К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ПУШКИНА
В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ДАР»)**

В статье рассматриваются некоторые аспекты образа А. С. Пушкина в романе В. Набокова «Дар». Особое внимание уделяется тому значению, которое обретает в общем контексте романа цитата из вымышленных воспоминаний А. Н. Сухощогова.

Ключевые слова: В. В. Набоков, роман «Дар», образ А. С. Пушкина.

A. S. Vlasov

Independent researcher, Kostroma

**“THE LIVING PRESENCE”
(ON THE INTERPRETATION OF THE IMAGE OF PUSHKIN
IN VLADIMIR NABOKOV’S NOVEL “THE GIFT”)**

The article discusses some aspects of the image of Alexander Pushkin in Vladimir Nabokov's novel “The Gift”. Particular attention is paid to the meaning that a quote from A.N. Sukhoshchokov's fictional memoirs acquires in the general context of the novel.

Keywords: Vladimir Nabokov, novel “The Gift”, image of Alexander Pushkin.

В романе В. Набокова «Дар» (1938) обнаруживается множество реалий, связанных с Пушкиным или косвенно ассоциирующихся с ним. Основное действие романа происходит во второй половине 1920-х годов в эмигрантском Берлине, но пушкинская эпоха просвечивает сквозь повествуемое время, в какие-то моменты сливаясь с ним в единое хромотопическое целое, организованное по законам панхронии. Подобный хромотоп вполне согласуется с декларируемым в «Даре» отрицанием линейного, однонаправленного времени. «Наше превратное чувство времени <...> есть следствие нашей конечности <...> Наиболее для меня заманчивое мнение, – что времени нет, что всё есть некое настоящее, которое как сияние находится вне нашей слепоты», – утверждает набокровский герой-протагонист Ф. К. Годунов-Чердынцев [9, с. 307, 308] (здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). Художественные прозрения Пушкина, непреходящее обаяние его личности символизируют выход из линейного – «конечного» – времени в сферу панхронии, доступную интуитивному восприятию. Пушкин становится своеобразным маяком, ориентирующим творческую эволюцию героя; вектор этой эволюции (она развивается в направлении от лирической поэзии к романной прозе) соответствует вектору сюжетной динамики произведения. Не менее значим уровень языка и стилистики: по лаконичной формулировке С. Фомичёва, «повествование выткано прямыми и скрытыми пушкинскими цитатами. По пушкинскому камертону автор поверяет <...> всё и всех» [14, с. 394].

Материал, который предоставляет исследователю пушкинский срез поэтики «Дара», настолько обширен и богат смысловыми измерениями, что кажется необъятным. Нисколько не претендуя на полноту анализа, сосредоточим внимание на теме *живого присутствия*, конституирующей в романе образ Пушкина.

1. «След пушкинского локтя»

Тема *живого присутствия* начинает развиваться практически с первых страниц романа. Соответствующая ассоциация вплетается, например, в характеристику творчества Яши Чернышевского: «Как поэт он был, по-моему, очень хил; он не творил, он перебивался поэзией,

как перебивались тысячи интеллигентных юношей его типа <...> Он в стихах, полных модных банальностей, воспевал “горчайшую” любовь к России, – есенинскую осень, голубизну блоковских болот, снежок на торцах акмеизма и тот невский гранит, на котором едва уж различим след пушкинского локтя» [9, с. 35–36]. «След *пушкинского* локтя» увенчивает весьма характерный для Набокова ассоциативно-метафорический ряд («*есенинская* осень», «голубизна *блоковских* болот», «снежок на торцах *акмеизма*»), исчерпывающе точно определяющий литературные источники вдохновения Яши. Воспевание *гранита* иронически отождествляется с жестом подражания Пушкину: на известной автоиллюстрации к XLVII–XLVIII строфам 1-й главы «Евгения Онегина» поэт стоит рядом со своим «приятелем»-героем, облокотившись на гранитный парапет невского моста. Многократно повторённое сочетание слов утрачивает первоначальную полноту смысла, превращаясь в клише. Именно это и происходит с *невским гранитом*: символический след, который некогда оставил на нём пушкинский локоть, «затирают» многочисленные подражатели.

И вместе с тем этот едва уже различимый «след пушкинского локтя» на *невском граните* начинает восприниматься как знак *живого, незримо присутствия* автора «Евгения Онегина» в культуре России, в судьбах и творчестве изгнанников-эмигрантов, сохраняющих память о прошлом страны.

«Онегинский» мотив разрешается в эпилогическом стихотворении «Прощай же, книга! Для видений...», где также упоминается и незримо присутствует Пушкин: «С колен поднимется Евгений, – но удаляется *поэт*» [6, с. 330]. Как констатировал М. Лотман: «Персонажа по имени “Евгений” у Набокова нет; это – Евгений Онегин, и “Дар” завершается онегинской строфой. Почему? “Евгений Онегин” – роман без конца, и эту без-конечность Набоков возводит в конструктивный принцип: последняя строка одновременно является и концом, и его отрицанием: “И не кончается строка”» [7, с. 226]. Прощаясь с книгой, прерывая повествование в момент фабульной кульминации, определяющей судьбу Фёдора Константиновича Годунова-Чердынцева и Зины Мерц, автор «Дара» повторяет риторический жест повествователя «Евгения Онегина» (ср.: «К её ногам упал Евгений...»; «И здесь героя моего <...> Читатель, мы теперь оставим...» [10, с. 185, 189]). И в том и другом случае финал разомкнут – действие продолжается вне поля зрения автора, в многовариантной посттекстовой реальности (см.: [2]).

Но что ещё, кроме открытого финала, даёт право набоковскому лирическому герою в стихотворном эпилоге «Дара» сопоставить завершённую им книгу, т. е. в конечном итоге сам «Дар», с «Евгением Онегиным»?

При всех очевидных различиях романы Пушкина и Набокова сближает определённое сходство поэтико-жанровых установок. Проявляется это сходство главным образом на уровне метароманной саморефлексии (делающей объектом повествования само повествование). Если в «Евгении Онегине» присутствуют лишь некоторые элементы, свойственные метароманному жанру, то набоковский «Дар», согласно определению М. Липовецкого, считается одним «из первых – и классических – образцов русского метаромана». Это «роман не только о становлении таланта писателя Фёдора Годунова-Чердынцева, одновременно это и ряд его, героя, художественных текстов, каждый из которых сопровождается авторской саморефлексией и оказывается одной из ступеней, подводящих к главной книге Фёдора Константиновича – собственно роману “Дар”» [6, с. 638–639]. Набоков ставит перед собой сложнейшую художественную задачу: раскрыть феноменологическую сущность словесного искусства, дав читателю возможность погрузиться в загадочную, непостижимую механику творчества. На решение этой задачи работает и своеобразие композиции: финал смыкается с началом, переводя действие романа в иную плоскость¹. «Жизненная», внешняя (с точки зрения персонажей) реальность вдруг оказывается реальностью «литературной», воссозданной творческим воображением Ф. К. Годунова-Чердынцева, обретающего двойной статус – героя-ав-

тора. Именно эта общая установка на репрезентацию процесса творчества, проявляющаяся на разных уровнях структурно-семантической организации произведений, позволяет провести линию поэтико-жанровой преемственности, соединяющую пушкинского «Евгения Онегина» с набоковским «Даром».

Специфика художественной задачи во многом предопределяет и ту роль, которая в образной системе и сюжете «Дара» отведена самому Пушкину.

Условно обобщая (и упрощая) картину, можно сказать, что образ Пушкина в романе Набокова двуаспектен и, соответственно, выполняет две основные функции: с одной стороны, Пушкин предстаёт в своей идеальной, творческой ипостаси, как *архетип поэта* и автор *свободного, «саморефлективного» романа*, ставшего своего рода архетипом жанра; с другой – фигурирует как *персонаж*, вполне конкретный человек, принадлежащий своей эпохе.

К творческой ипостаси Пушкина, без сомнения, восходит лирическое «я» героя стихотворного эпилога «Дара». Онегинский мотив в «Прощай же, книга! Для видений...» создаёт аллюзивный фон, необходимый для наиболее полного раскрытия образа набоковского героя-автора, Ф. К. Годунова-Чердынцева, и позволяет, как было сказано выше, акцентировать принадлежность «Дара» к соответствующему жанровому архетипу. У Пушкина «даль свободного романа» сопряжена с образом *магического кристалла*: «...Промчалось много, много дней / С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явились впервые мне – / И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Ещё не ясно различал» [10, с. 190] (о этом образе см.: [12]). В тексте «Дара» словосочетание *магический кристалл* отсутствует, но к его семантике Набоков имплицитно обращается, «даря» свой замысел Годунову-Чердынцеву (дабы герой, взяв на себя роль автора, мог замкнуть очередной круг метароманного кольца). В 5-й, заключительной главе Фёдор Константинович рассказывает Зине Мерц о том, что задумал написать автобиографический «классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами»: «...я это всё так перетасую <...> что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [9, с. 314, 328]. Применительно к *небу* эпитет *оранжевое*, ассоциирующийся в первую очередь с тёплым светом летнего заката, предвещающим ясный день, создаёт скрытую аллюзию, которая позволяет соотнести слова Годунова-Чердынцева с процитированным выше фрагментом «Евгения Онегина». Возникает новый, полный импрессионистической динамики образ-символ *творческого сознания*, обладающего способностью полностью изменять «структуру» и «цвет» проходящего сквозь него потока жизни. По своему содержанию новый образ существенно отличается от исходного. Пушкинский *магический кристалл* сугубо «предметен», статичен: это не столько сознание как таковое, сколько один из его инструментов – наиболее сложный, трудноопределимый, но неизменно остающийся по отношению к объекту и материалу литературного творчества чем-то внешним, инородным. Набоков смещает акцент с «предметной» сущности образа на «природную», стихийную. Творящее сознание, материал и конечный результат творчества в этой «природной» феноменологии так же органически нераздельны, как нераздельны в представлении Годунова-Чердынцева «пыль», оставшаяся от автобиографии, и «оранжевое небо», символизирующее тот мир/текст, который набоковскому герою-автору предстоит (пере)создать. Очевидно, кстати, что *небо* (безотносительно к цвету) является здесь наиболее важной смысловой деталью: обозначая перспективу и раздвигая пространственные границы образа, оно уже почти напрямую отсылает читателя «Дара» к пушкинской метафоре замысла и жанра – *дали свободного романа*.

Что же касается второй, персонажной ипостаси образа Пушкина, то формально она в «Даре» почти не задействована.

Относительное исключение составляют (помимо «видения» Сухощюкова, о котором речь ниже) два риторических пассажа из книги Ф. К. Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышев-

ского», включённой в роман на правах 4-й главы. В первом Пушкин-персонаж на мгновение появляется в контексте вроде бы не вполне серьёзной «кондитерской» темы, обозначенной пунктирно – точками событий, имевших в разной степени роковые последствия для их непосредственных участников и повлиявших на ход истории России (последняя дуэль поэта, убийство народовольцами императора Александра II, арест Чернышевского и его заключение в Петропавловскую крепость): «Вступает тема кондитерских. Немало они перевидали. Там Пушкин залпом пьёт лимонад перед дуэлью; там Перовская и её товарищи берут по порции (чего? история не успела... –) перед выходом на канал. Нашего же героя юность была кондитерскими околдована, так что потом, моря себя голодом в крепости, он – в “Что делать?” – наполнял иную реплику невольным воплем желудочной лирики...» [9, с. 203]. Во втором пассаже фамилия поэта буквально выкристаллизовывается из осознания и констатации того очевидного факта, что Чернышевский не знал семейного счастья: «Что таить, брак получился несчастный, трижды несчастный, и даже впоследствии <...> всё равно еще сказывалась та роковая, смертная тоска, составленная из жалости, ревности и уязвленного самолюбия, – которую также знавал муж совсем другого склада и совсем иначе расправившийся с ней: Пушкин» [9, с. 211]. Интересно противопоставить образную семантику этих фрагментов по линии статика/динамика. Если явление Пушкина, пьющего лимонад, запечатлевает более или менее статичную картину, то упоминание поэта производит динамизирующий эффект, подобный распрямлению сжатой пружины: ассоциативная память разворачивает связанный с фамилией «Пушкин» сюжет гибельной ревности, как бы преобразуя риторическую экспрессию в экспрессию фабульную. Это, кстати, подчёркивается интонационно и просодически – паузой перед знаковым именем (вынесенным в конец предложения-периода), которая усиливает звучание взрывного «п» и следующего за ним ударного «у»; пауза и звукопись маркируют развязку и создают целый комплекс «дуэльных» ассоциаций (принятое после некоторых колебаний решение, вызов и т. д.). В общем тематическом плане этот сюжет предстаёт одним из инвариантов темы пушкинской судьбы, проходящей лейтмотивом через весь роман, а в контексте 4-й главы – дополнительно акцентирует антагонизм Пушкина и Чернышевского.

Вообще, по частоте упоминания фамилии «Пушкин» и количеству аллюзий к конкретным произведениям поэта 4-я глава явно опережает все прочие главы «Дара». И это не случайно, ведь её концептуальным стержнем является «раскат и обращение *пушкинской идеи* в жизни Чернышевского» [9, с. 232]. Под *идеями* в данном случае подразумеваются представления о «вольном искусстве», цензуре и так называемом «общественном заказе» – их квинтэссенцией, а следовательно, и ключом ко всей 4-й главе романа можно считать реплику Чарского, обращённую к Импровизатору, из незавершённой повести Пушкина «Египетские ночи»: «– Вот вам тема <...> *поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*» [11, с. 268] (курсив А. С. Пушкина). Именно эту реплику автор жизнеописания цитирует непосредственно перед абзацем, начинающимся с пассажа о «раскате» и «обращении». Подбор и интерпретация фактов закрепляют в сознании читателя те моменты, в которых обнаруживаются ангажированность Чернышевского, его неизменное стремление доказать «неправоту» Пушкина в вопросах эстетики и морали. Существенным, с точки зрения повествователя, оказывается то, например, что «Пушкина нет в списке книг, доставленных Чернышевскому в крепость»: «несмотря на заслуги Пушкина (“изобрёл русскую поэзию и приучил общество её читать”), это всё-таки был прежде всего сочинитель остреньких стишков о ножках (причём “ножки” в интонации шестидесятых годов – когда вся природа омещанилась, превратившись в “травку” и “пичужек” <...>). Особенно возмутительным казалось ему (как и Белинскому), что Пушкин стал так “бесстрастен” к концу жизни» [9, с. 230]. Придавая повествованию пушкинский ракурс, биограф скрупулёзно фиксирует проявления самых разнообразных чувств по отношению к Пушкину в текстах и под-

текстах своего героя; диапазон этих «слишком человеческих» чувств, пробивающихся сквозь научный, «забавно-обстоятельный» слог, обширен: несогласие, досада, недоумение, возмущение и даже нечто похожее на «сальерианскую» зависть (см.: [3, с. 91]). Благодаря этому несколько умозрительный, чисто «идейный», казалось бы, антагонизм Пушкина и Чернышевского обретает конкретную форму драматически напряжённого *личностного диалога*, сближающего эпохи, который фактически делает поэта непосредственным участником и арбитром эстетических споров 50–70-х годов XIX столетия.

2. «Видение» Сухощогова

В текст 2-й главы «Дара» включена большая цитата из вымышленных «Очерков прошлого» А. Н. Сухощогова², благодаря которой *живое присутствие* Пушкина, неизменно ощущаемое на страницах романа, перестаёт быть лишь тропом, фигурой речи. Безусловно, этот фрагмент заслуживает более пристального анализа.

«Говорят, – писал Сухощогов, – что человек, которому отрубили по бедро ногу, долго ощущает её <...>. Так и Россия ещё долго будет ощущать живое присутствие Пушкина. <...> До сих пор у нас в Курской губернии живёт, перевалив за сто лет, старик, которого помню уже пожилым человеком <...> а Пушкина с нами нет. Между тем, в течение долгой жизни моей встречаясь с замечательными талантами и переживая замечательные события, я часто задумывался над тем, как отнёсся бы он к тому, к этому...» [9, с. 88–89].

Далее в цитируемом фрагменте «Очерков» описывается странный случай, иллюстрирующий реальность «живого присутствия» великого поэта в жизни страны. Под инициалом «Ч.» здесь фигурирует дед Фёдора Константиновича, Кирилл Ильич, – его биография становится завязкой сюжета, вырастающей из «пушкинской» экспозиции: «...Возвращаясь теперь к этим моим мечтаньям, вспоминаю, что в юности однажды мне даже было нечто вроде видения. Этот психологический эпизод сопряжён с воспоминанием о лице, здравствующем поныне, которое назову Ч. <...> Будучи в 36 году за границей, этот Ч., тогда совсем юноша (ему и семнадцати не было), повздорил с семьёй, тем ускорив, говорят, кончину своего батюшки, героя отечественной войны, и в компании с какими-то гамбургскими купцами преспокойно уплыл в Бостон, а оттуда попал в Техас, где успешно занимался скотоводством. Так прошло лет двадцать. Нажитое состояние он проиграл в экартэ на миссисипском кильботе, отыгрался в притонах Нового Орлеана, снова всё просадил и после одной тех безобразно-продолжительных, громких, дымных дуэлей в закрытом помещении, бывших тогда фешенебельными в Луизиане, – да и многих других приключений, он заскучал по России, где его кстати ждала вотчина, и с той же беспечной лёгкостью, с какой уезжал, вернулся в Европу. Как-то в зимний день, в 1858 году, он нагрязнул к нам на Мойку...» [9, с. 89–90].

Неосведомлённость Ч., его «отставание» во времени на два десятилетия стали поводом для розыгрыша: «Глядя на этого заморского щёголя <...> мы с братом едва могли сдержать смех, и тут же решили воспользоваться тем, что за все эти годы он ровно ничего не слышал о родине, точно она куда-то провалилась, так что теперь сорокалетним Рип-ван-Винкелем проснувшись в изменившемся Петербурге, Ч. был жаден до всяческих сведений, которыми мы и принялись обильно снабжать его, причём ввали безбожно» [9, с. 90]. В призму «безбожного» вранья неизбежно попадает и Пушкин: «На вопрос, например, жив ли Пушкин и что пишет, я кошунственно отвечал, что “как же, на днях тиснул новую поэму”» [9, с. 90]. За этим следует финальный эпизод, содержащий кульминацию и развязку: «В тот же вечер мы повели нашего гостя в театр. Вышло, впрочем, не совсем удачно. Вместо того, чтобы его попотчевать новой русской комедией, мы показали ему “Отелло” со знаменитым чернокожим трагиком Ольдриджем в главной роли. <...> К дивной мощи его игры он остался равнодушен и больше занимался разглядыванием публики, особенно наших петербургских

дам (на одной из которых вскоре после того женился), поглощённых в ту минуту завистью к Дездемоне.

“Посмотрите, кто с нами рядом, – вдруг обратился вполголоса мой братец к Ч. – Да вот, справа от нас”.

В соседней ложе сидел старик... Небольшого роста, в поношенном фраке, желтовато-сму- глый, с растрёпанными пепельными баками и проседью в жидких, взъерошенных волосах, он преоригинально наслаждался игрою африканца: толстые губы вздрагивали, ноздри были раздуты, при иных пассажах он даже подскакивал и стучал от удовольствия по барьеру, свер- кая перстнями.

“Кто же это?” – спросил Ч.

“Как, не узнаете? Вглядитесь хорошенько”.

“Не узнаю”.

Тогда мой брат сделал большие глаза и шепнул:

“Да ведь это Пушкин!”.

Ч. поглядел... и через минуту заинтересовался чем-то другим. Мне теперь смешно вспо- мнить, какое тогда на меня нашло странное настроение: шалость, как это иной раз случается, обернулась не тем боком, и легкомысленно вызванный дух не хотел исчезнуть; я не в си- лах был оторваться от соседней ложи, я смотрел на эти резкие морщины, на широкий нос, на большие уши... по спине пробегали мурашки, вся отеллова ревность не могла меня от-влечь. Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, по- щажённый пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения... Вот это он, вот эта жёлтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала “Анчар”, “Графа Нулина”, “Египетские Ночи”... Действие кончилось; грянули рукоплескания. Седой Пушкин порывисто встал и всё ещё улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» [9, с. 90–91].

Уже при первом прочтении становится очевидно, что весь цитируемый в романе фраг- мент сухощочковских очерков буквально пронизан крупными пушкинскими метатекстами. Ч. ссорится с семьёй, ускоряя тем самым «кончину своего батюшки»; этот мотив, конечно же, соотносится с финалом «Скупого рыцаря». Тема удачи/неудачи в карточной игре застав- ляет вспомнить о героях «Пиковой дамы». Эта тема, как, впрочем, и вся биографическая линия Ч., намечена фабульным пунктиром – мемуарист бегло сообщает о выигрышах/про- игрышах (по-видимому, довольно значительных), но о том, что им предшествовало и со- путствовало, читатель может только догадываться. Сам Ч., склонный к «перемене мест» и различного рода небезопасным приключениям, в своём личностном типаже воспроиз- водит некоторые черты знаменитого приятеля Пушкина, путешественника и авантюриста Ф.И. Толстого («Американца»), ставшего прототипом бретёра Зарецкого в «Евгении Оне- гине» (ср.: «...И здравствует ещё доньне / В философической пустыне / Зарецкий, некогда буян, / Картёжной шайки атаман, / Глава повес, трибун трактирный, / Теперь же добрый и простой / Отец семейства холостой, / Надёжный друг, помещик мирный / И даже честный человек: / Так исправляется наш век!» [10, с. 118–119]). Особенно значим финальный эпи- зод, действие которого происходит в театре, во время спектакля по пьесе «Отелло». К этой шекспировской пьесе Пушкин, как известно, проявлял глубокий, во многом личный интерес, по-разному отразившийся в «Арапе Петра Великого», «Египетских ночах» и заметках о ли- тературе. Символика эпизода проясняется по мере смещения фокуса повествования с теа- тральной сцены на зрительный зал: игрой чернокожего трагика, представляющего Отел- ло, «преоригинально» наслаждается темпераментный зритель, похожий на постаревшего Пушкина. Жизнь явно вторит искусству, предуготовляя и в определённой степени усиливая кульминацию – «видение» Сухощочкова.

Формально включение в текст столь обширной цитаты мотивируется тем, что «Очерки прошлого» были прочитаны Ф.К. Годуновым-Чердынцевым в период сбора материалов для книги об отце – натуралисте и путешественнике Константине Кирилловиче Годунове-Чердынцеве, который знал произведения Пушкина так, «как иные знают церковную службу»: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая её за другую крупную, руку, пахнувшую утренним калачом. Он помнил, что няню к ним взяли оттуда же, откуда была Арина Родионовна, – из-за Гатчины, с Суйды: это было в часе езды от их мест – и она тоже говорила “эдак певком”. <...>

Без отдыха, с упоением, он теперь <...> по-настоящему готовился к работе, собирал материалы, читал до рассвета, изучал карты, писал письма, видался с нужными людьми. От прозы Пушкина он перешёл к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца. Учёные книги (со штемпелем берлинской библиотеки всегда на девяносто девятой странице), знакомые тома “Путешествия натуралиста” в незнакомых чёрно-зелёных обложках лежали рядом со старыми русскими журналами, где он искал пушкинский отблеск. Там он однажды наткнулся на замечательные “Очерки прошлого” А.Н. Сухощюкова, в которых были между прочим две-три страницы относящиеся к деду, Кириллу Ильичу (отец как-то говорил о них – с неудовольствием), и то, что мемуарист касался его в случайной связи с мыслями о Пушкине, теперь показалось как-то особенно значительным, даром что тот вывел Кирилла Ильича хватом и шалопаем» [9, с. 88]. Как будто мимоходом сделанная оговорка («даром что...») подчёркивает некоторую художественную условность реальности, воссоздаваемой на страницах сухощюковских «Очерков». Эта оговорку подкрепляет комментарий, который следует непосредственно за цитатой: «Сухощюков напрасно рисует моего деда пустоголовым удальцом. Интересы последнего находились просто в другой плоскости, чем мысленный быт молодого петербургского литератора-дилетанта, каким был тогда наш мемуарист. Если Кирилл Ильич и кудесил в молодости, то, женившись, не только остепенился, но поступил на государственную службу, заодно удвоил удачными операциями унаследованное состояние, затем, удалясь в свою деревню, выказал необыкновенное умение в хозяйстве <...> а уже стариком принял важный торговодипломатический пост в Лондоне» [9, с. 91]. Обрамляя цитату пассажирами, заставляющими слегка усомниться в истинности рассказанной Сухощюковым истории, Набоков акцентирует условность художественной реальности как таковой. По отношению к фабульному миру «Дара», который для Чердынцева-персонажа суть реальная жизнь, мир «Очерков» является реальностью если не совершенно вымышленной, то как минимум пропущенной сквозь призму субъективного восприятия мемуариста, не свободного от пристрастий и способного ради красного словца выставить своего знакомого бóльшим «хватом и шалопаем», чем тот был в действительности. Но само происшествие, лёгшее в основу цитируемого мемуарного фрагмента, сомнению не подвергается. Напротив, в сознании героя оно получает чуть ли провиденциальное истолкование. Даже «то, что мемуарист касался его (Кирилла Ильича. – А. В.) в случайной связи с мыслями о Пушкине», кажется Фёдору Константиновичу «особенно значительным».

С точки зрения композиции сухощюковский текст выполняет функцию вставной новеллы. Сюжет новеллы состоит из четырёх сегментов-звеньев: Пушкин и Россия ↔ биография Ч. ↔ сцена в театре (розыгрыш) ↔ «видение» Сухощюкова. Легко заметить, что первое звено смыкается с последним. Отвлечённые размышления о том, как бы поэт отнёсся «к тому, к этому», парадоксально отражаются в образе человека, которого Сухощюков – словно бы забывая о не слишком удачном розыгрыше – в итоге действительно принимает за шестидесятилетнего Пушкина, сохранившего темперамент и обаяние, продолжающего творить, спорить, влиять на литературные и общественные течения.

Общий сюжетно-фабульный контекст превращает «видение» в ёмкий, многоплановый символ. Пушкин начинает олицетворять всё самое значительное в истории и культуре России. Осознание *органической нераздельности* Пушкина и России, выражаемой посредством простого и весьма наглядного метафорического сравнения (человек, потерявший ногу, «долго ощущает её»), в свою очередь, приводит к важному ассоциативно-символическому сопряжению: читая рассказ Сухощюкова, Ф. К. Годунов-Чердынцев соотносит собственные чувства с теми чувствами, которые люди, лично знавшие Пушкина, испытывали после смерти поэта. Для Фёдора Константиновича утрата отца (Константин Кириллович пропадает без вести – не возвращается из экспедиции, совпавшей с октябрьским переворотом) в определённом смысле равнозначна гибели Пушкина. Соответственно, и «воскрешение» поэта, пусть даже мнимое, фантомное, герой-автор подспудно истолковывает в ключе своих собственных воспоминаний и надежд. Иногда ему кажется, что его отец жив и в любой момент может вернуться. Это ощущение подкрепляется словами матери, которая убеждена в том, «что он где-то в Тибете, в Китае, в плену, в заключении, в каком-то отчаянном омуте затруднений и бед, что он поправляется после долгой-долгой болезни, – и вдруг, с шумом распахнув дверь и притопнув на пороге, войдёт» [9, с. 78]. Характерно, однако, что практически все сцены будущего возвращения/воскрешения отца, создаваемые воображением сына, амбивалентны – к радостному ожиданию примешиваются тревога и тайный страх перед невозможным, сверхъестественным: «...Фёдору от этих слов становилось и хорошо, и страшно. Поневоле привыкнув за все эти годы считать отца мёртвым, он уже чуял нечто уродливое в возможности его возвращения. <...> Отец часто являлся ему во сне, будто только что вернувшийся с какой-то чудовищной каторги, перенёсший телесные пытки, о которых упоминать заказано, уже переодевшийся в чистое бельё <...> и с никогда ему не свойственным выражением неприятной, многозначительной хмурости <...> сидящий за столом, в кругу притихшей семьи. Когда же, превозмогая ощущение фальши в самом стиле, навязываемом судьбе, он всё-таки заставлял себя вообразить приезд живого отца, постаревшего, но несомненно родного, и полнейшее, убедительнейшее объяснение немого отсутствия, его охватывал, вместо счастья, тошный страх, – который, однако, тотчас исчезал, уступая чувству удовлетворённой гармонии, когда он эту встречу отодвигал за предел земной жизни» [9, с. 78–79].

В художественном мире Набокова «видения» (в широком смысле – мнимая реальность) зачастую обладают большей событийной значимостью, нежели то, что происходит в действительности. Характерный пример – второй воображаемый разговор с поэтом Кончеевым, в котором Годунов-Чердынцев вдохновенно формулирует своё жизненное и эстетическое кредо. Поняв, что не было ни беседы, ни даже собеседника (за Кончеева он принимает сидящего на скамейке немца, лишь издали немного на него похожего), Фёдор Константинович задаётся вопросом, уже заключающим в себе подсказанный интуицией ответ: «Почему разговор с ним (Кончеевым. – А. В.) никак не может распуститься явью, дорваться до осуществления? Или *это и есть осуществление, и лучшего не нужно...* – так как подлинная беседа была бы только разочарованием, – пеньками запинок, жмыхами хмыканья, осыпью мелких слов?» [9, с. 308]. Этот мнимый диалог, как нетрудно заметить, отчасти перекликается с последним эпизодом вставной новеллы Сухощюкова – «явлением» Пушкина. Хотя сутулый, «неприятно тихий» Кончеев явно представляет другой типаж, в обрисовке его внешности всё же проскальзывают черты, вызывающие в памяти хрестоматийный облик, запечатлённый на известных пушкинских портретах: «...лицо, сверху ограниченное *кудрей*, а снизу *крахмальными отворотцами*» [9, с. 59]. Но отнюдь не только мотив сходства/несходства персонажей, смуглого старика и Кончеева, с Пушкиным «рифмует» эти эпизоды. В обоих случаях незначительное происшествие даёт воображению наблюдателя подспудный импульс, приводящий к переосмыслению ситуации. Отметим в этой связи один любопытный момент, характеризи-

ющий набоковское понимание искусства. Завершая рассказ о легковерном Ч. и переходя непосредственно к описанию своего «видения», Сухощוקов вспоминает «странное настроение», которое тогда на него нашло. Подчёркнутая аллитерационность словосочетания *странное настроение* (дважды повторённое «стр-н[н]») маркирует несколько неожиданную для Набокова, не слишком жаловавшего «формалистов»³, отсылку к открытому В. Шкловским приёму *остранения*. (*Остранять* – значит не столько ‘объективировать/опредмечивать’, сколько ‘воспринимать явленную реальность в ином свете, как нечто новое, непривычное, странное’. В знаменитой статье «Искусство как приём» Шкловский формулировал главный «признак художественного» именно в ключе *остранения*. По его мнению, любое истинное творение искусства «нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия» – «оно “искусственно” создано так, что восприятие на нём задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причём вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности» [15, с. 114–115].) Сухощוקов «остраняет» в своём восприятии – и, соответственно, в восприятии читателя «Дара» – не только то, что он непосредственно видит (сцену, зрительный зал петербургского театра, одного из зрителей, сидящего в соседней ложе), но и привычный событийно-исторический контекст: двадцатилетний отрезок реальной, фактической истории России на несколько мгновений предстаёт в ином варианте, высвеченном «живым присутствием» не умиравшего гения. Разумеется, шестидесятилетний Пушкин в «видении Сухощוקова» – всего лишь фантом, но это нисколько не противоречит истинности и неоспоримой убедительности самого «видения»: оно *истинно* в том смысле этого определения, который применим к художественным образам, вне зависимости от степени соответствия их историческим фактам или реалиям современности.

Сослагательная вариативность отдельной судьбы и общей истории, по-видимому, не раз становилась предметом размышлений Набокова. Об этом свидетельствуют, в частности, слова, произнесённые писателем в берлинском докладе о Пушкине в 1931 году: «И снова возвращается мысль к погибельной его судьбе, к быстротечности его жизни, и хочется предаться пустой грезе, – что было бы, если бы... Что было бы, если бы и эта дуэль <...> окончилась благополучно? Можем ли мы представить себе Пушкина седым, с седыми бакенбардами, Пушкина в сюртуке шестидесятых годов, степенного Пушкина, старого Пушкина, дряхлого Пушкина. Что ждёт его на склоне лет, – мрачные тени бесталанных Писаревых и Чернышевских, или, быть может, прекрасная дружба с Толстым, с Тургеневым? Но есть что-то соблазнительное и кощунственное в таком гадании...» (цит. по: [5, с. 171]). Пушкин «в сюртуке шестидесятых годов» – явный прообраз «видения» Сухощוקова. В «Даре», кстати, сохраняются и другие смысловые послы доклада, в том числе – амбивалентность размышлений на тему «что было бы, если бы»: у Сухощוקова она уходит в подтекст, растворяясь в мотиве розыгрыша, обмана, «безбожного» вранья, но начинает очень отчётливо проявляться в воображаемых сценах встречи Ф. К. Годунова-Чердынцева с пропавшим без вести отцом (его образ, как мы помним, подчёркнуто соотнесён с образом Пушкина). Фраза о «мрачных тенях» Писарева и Чернышевского, имплицитно противопоставляемых светлomu пушкинскому гению, предугадывает основную концепцию «Жизни Чернышевского». Биографию автора «Что делать?» Набоков писал с 1933 по 1935 год (и, по словам Б. Бойда, отдал этой работе «больше сил, чем любому другому своему литературному исследованию, – если не считать комментария к “Евгению Онегину”» [1, с. 33]). Следовательно, можно с определённой долей уверенности предположить, что именно «соблазнительная» для Набокова мысль (высказанная в берлинском докладе) о Пушкине, который мог избежать гибели, стать старшим другом Толстого и Тургенева, легла в основание замысла «Дара», полностью воплотившегося в 1936–1938 годах, когда были завершены обрамляющие «Жизнь Чернышевского» главы о молодом писателе-эмигранте Фёдоре Константиновиче Годунове-Чердынцеве.

* * *

Итак, Пушкин для Набокова – человек своей эпохи и вместе с тем представитель вневременной, панхронической реальности, того вечного настоящего, находящегося «вне нашей слепоты», о котором говорит Ф. Годунов-Чердынцев и которое, рискнём предположить, в чём-то аналогично «большому времени» М. М. Бахтина. Каждый случай появления/упоминания Пушкина на страницах «Дара» можно рассматривать в разных смысловых срезах и аспектах, но это почти всегда знак непосредственного, поистине *живого присутствия*. В этой статье были обозначены две взаимосвязанные пушкинские ипостаси – архетипическая (идеал поэта, автор свободного, «саморефлективного» романа) и персонажная (историческая личность, эпизодический герой), которым соответствуют два аспекта образа. Архетипичность важна при анализе аллюзий к «Евгению Онегину» в эпилогическом стихотворении «Прощай же, книга! Для видений...», акцентирующем «метароманную» сущность «Дара» и придающем герою авторский статус. Персонажный аспект помогает раскрыть символическую подоплёку некоторых пассажей и эпизодов из «Жизни Чернышевского» (4-я глава), где имя Пушкина олицетворяет идею истинного искусства, неподвластного конъюнктуре.

Совершенно особую роль в повествовании играет вымышленный мемуарист А. Н. Сухощюков: почти «буквализирующаяся» в отрывке из его «Очерков прошлого» (приведённом во 2-й главе) тема *живого присутствия* существенно изменяет ракурс читательского восприятия многих реалий, воссоздаваемых в романе.

Образ шестидесятилетнего Пушкина в «видении» Сухощюкова, поначалу кажущийся случайным, эпизодическим, обретает концептуальный смысл. Глуповатый розыгрыш оборачивается кратковременным «экскурсом» в альтернативную историческую реальность. По верному замечанию Ю. М. Лотмана: «Гегельянское сознание <...> воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что могло бы произойти, но не сделалось реальностью. <...> Можно, однако, представить себе и такой взгляд, согласно которому именно эти “потерянные” пути представляют одну из наиболее волнующих проблем для историка-философа» [8, с. 96]. В «Евгении Онегине» Пушкин, перечисляя различные варианты биографии Ленского, «стремится к тому, чтобы трагический исход дуэли мы воспринимали на фоне нереализованных <...> возможностей» [8, с. 193]. Точно такой же, по сути, мысленный эксперимент осуществляет в «Даре» Набоков – уже применительно к самому Пушкину. Годунов-Чердынцев символически ассоциирует судьбу поэта с судьбой отца, историей рода и всем тем, из чего складывается целостный, неповторимо личный образ дореволюционной России: в этом всеобъемлющем контексте «воскрешение» и *живое присутствие* Пушкина дают надежду на то, что утраченное вернётся, претворившись в «плоть поэзии и призрак прозрачной прозы» [9, с. 10]. Именно в силу способности образа расширять границы своей первоначальной семантики, аккумулируя новые смыслы и коннотации, «видение» Сухощюкова занимает одно из центральных мест в образной системе «Дара».

Примечания

¹ Такую композиционную структуру можно уподобить бесконечной спирали, но, пожалуй, более точную метафорическую дефиницию предложил С. Давыдов, сравнивший композицию «Дара» с кольцом (лентой) Мёбиуса – плоскостью, замкнутой таким образом, что «внешняя поверхность переходит во внутреннюю. Из одной точки, одной непрерываемой линией, по “ленте Мёбиуса” можно перейти с изнанки на лицевую сторону ленты» [4, с. 135].

² Фамилия «Сухощюков» (как и вторая часть двойной фамилии главного героя романа – «Чердынцев») не вымышленная (см.: [5, с. 19–20]).

³ На вопрос американского переводчика Майкла Скэммела об отношении к В. Шкловскому и русскому формализму, заданный в письме от 19 апреля 1962 года, Набоков ответил: «Я вроде бы помню его (Шкловского. – А. В.) статью об “Онегине”. Знаком не был. То, что называют “формализмом”, содержит черты, мне отвратительные» (цит. по: [13]).

Литература

1. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2010.
2. *Власов А. С.* «За чертой страницы» (О стихотворном эпилоге романа В. Набокова «Дар») // Духовно-нравственные основы русской литературы: сборник научных статей. Кострома, 2022. С. 62–70.
3. *Власов А. С.* «...Поклонник чистого искусства рукоплещет» (Сальерианская тема в романе В. Набокова «Дар») // Неутомимые странники: сб. науч. статей к 80-летию юбилею д.ф.н., проф. КГУ Ю. В. Лебедева и В. В. Тихомирова. Кострома, 2020. С. 87–92.
4. *Давыдов С.* «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. СПб., 2004.
5. *Долинин А.А.* Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
6. *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 638–661.
7. *Лотман М.* А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 213–226.
8. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
9. *Набоков В. В.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М., 1990.
10. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 6. Евгений Онегин. М., 1995. [Репринт.: М.; Л., 1937].
11. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М., 1996. [Репринт.: М.; Л., 1948].
12. *Сорокин Ю. С.* «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 335–340. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isc/isc-335-.htm>
13. *Стехов А. В.* Формальный метод и книга В. Набокова «Николай Гоголь» // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10, № 3. С. 116–122. URL: http://slovorggu.ru/nfv2009_3_10_pdf/16Stekhov.pdf
14. *Фомичев С. А.* Пушкинская перспектива. М., 2007.
15. *Шкловский В. Б.* Искусство как приём // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 113–115.