



И. ПАПЕРНО

Как сделан «Дар» Набокова

Одна из центральных тем романа «Дар» (1937) — природа творчества, природа литературы. По словам Набокова, героиней романа является не Зина, а русская литература*. Более того, в своей «реальной» жизни героини — русские эмигранты — занимают особое положение: вспоминая об обстоятельствах, при которых, в тридцатые годы, писался роман, Набоков описывал эмигрантов как нереальных, «едва осязаемых людей»**. Русская литература как бы замещает подлинную жизнь и реальную Россию. В центре романа оказывается вопрос о соотношении литературы и реальности. Именно в связи с этим столь важное место занимает в романе книга героя, «Жизнь Чернышевского» Федора Годунова-Чердынцева, посвященная автору влиятельной теории «эстетических отношений искусства к действительности». Задача этой работы — анализ эстетической концепции романа Набокова, ее воплощения во вставных текстах (книгах героя), ее конкретных источников и общего смысла в контексте культуры 1930-х годов.

Эстетическая концепция «Дара» полемически направлена против теории Чернышевского и против реалистической, или позитивистской, эстетики в целом. Согласно теории Чернышевского (в изложении Набокова), «искусство <...> есть замена, или приговор, но отнюдь не ровня жизни...» (266)***. В

* См. предисловие Набокова к изданию английского перевода романа (*Nabokov Vladimir. The Gift. New York: Paragon Books, 1979*).

** *Nabokov Vladimir. Speak, Memory (New York: G. P. Putnam & Sons, 1966. P. 282)*.

*** Здесь и дальше в скобках указаны страницы следующего издания: *Набоков Владимир. Дар. Анн Арбор: Ардис, 1975*.

художественном мире романа Набокова литература и реальность приравниваются и взаимно обращаются. Такой операции подвергается и сам Чернышевский, герой книги Федора: «[Зина] настолько свыклась с его принадлежностью Федору и отчасти ей, что подлинная его жизнь в прошлом представлялась ей чем-то вроде плагиата» (230). Обращение литературы и реальности — процесс аналогичный и параллельный свободному обращению в романе прошлого и настоящего, России и Германии, реальности действительной и реальности воображаемой, «вещи» и «тени». Эстетический вопрос о соотношении литературы и реальности выступает как символическая модель метафизического вопроса о соотношении «этого мира» и «иного мира»*.

Позиция Набокова — это позиция модерниста, с характерным для эпохи антипозитивистским и антиреалистическим пафосом. Однако эстетическая концепция, высказанная и воплощенная в романе, имеет и конкретный источник. Имеется в романе и указание на этот источник. В качестве одного из основных возражений против эстетики Чернышевского в главе четвертой приводится следующий аргумент: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» (268). Понятия «ход коня» и «сдвиг» отсылают к русскому формализму. «Ход коня» — это заглавие и центральная метафора книги теоретика формализма Виктора Шкловского, вышедшей в Берлине в 1923 году**. В романе Набокова — как и в книге Шкловс-

* Характерно, что в романе неоднократно появляются отсылки к Платону; см., например, образ «пещеры», в которой содержится «действительность», непосредственно связанный с темой воспоминания, воображения и поэтического творчества (с. 23). Вопрос о метафизической проблематике романа и теме «другого мира» впервые поставлен в: *Alexandrov Vladimir E. The «Otherworld» in Nabokov's «The Gift» // Studies in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. J. W. Connolly, S. I. Ketchian. Columbus, Ohio: Slavica, 1987.*

** *Шкловский Виктор. Ход коня. Москва; Берлин: Геликон, 1923.* Фраза «ход коня» также встречается в «Даре» при описании покупки Федором советского шахматного журнала, содержавшего заметку о Чернышевском и шахматах и отрывки из дневника Чернышевского, которая послужила толчком к замыслу книги о Чернышевском: «Между “Звездой” и “Красным огоньком” <...> лежал номер шахматного журнальчика “8 × 8”; Федор Константинович перелистал его, радуясь человеческому языку задачных диаграмм... (191) <...> Через несколько дней ему под руку попался все

кого — метафора «код коня» описывает принцип условности в искусстве. В противовес реалистическому представлению о прямом соответствии между искусством и реальностью — о прямом, зеркальном отражении, выдвигается идея смещенности (сдвига) изображения по отношению к изображаемой реальности.

Представления Набокова о мимезисе в искусстве можно проиллюстрировать с помощью образа, возникающего на первых страницах романа:

...из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад (12).

Отображение оказывается равноценным реальности: из фургона выгружают не зеркало, отражающее небо, а «параллелепипед... неба». При этом происходит отражение не прямое, а как бы «сдвинутое»: характер изображения определяется и свойствами отражаемого предмета («реальности»), и свойствами зеркала, колеблющегося при ходьбе несущих его людей (т. е. искусства как медиума).

Представления о сущности мимезиса в искусстве воплощаются в «Даре» и в биологических аналогиях, основанных на антипозитивистских (антидарвинистских) моделях биологической эволюции, которые вводятся в роман в связи с образом отца Федора, естествоиспытателя. В качестве аналога эстетическому понятию «мимезис» Набоков использует биологическое понятие «мимикрия»:

тот же шахматный журнальчик <...> он <...> пробежал глазами отрывок в два столбца из юношеского дневника Чернышевского <...> долгий бубнящий звук слов, *ходом коня* передвигающих смысл... (218—219) (курсив мой. — И. П.).

Заметим, что на обложке книги Шкловского «Ход коня», размером в одну восьмую листа, изображена шахматная доска с диаграммой движения коня. Как указал мне Джон Малмстад, вполне возможно, что толчком к замыслу жизнеописания Чернышевского для Набокова послужила заметка о дневнике Чернышевского Владислава Ходасевича «Мелочи»: Возрождение, № 2963 (13 июля 1933), которая содержит отрывки из юношеского дневника Чернышевского, приведенные Ходасевичем как иллюстрация того, что «семена» «полусмешных, полупечальных» явлений нового советского быта и советской литературы были «посеяны» задолго до победы советского строя.

Он [отец] рассказывал о невероятном художественном остроумии мимики, которая не объяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой черно-рабочих сил эволюции)...» (126). Как и в искусстве, в природе изображаемое и изображение взаимозаменяемы, причем мимикрия исполнена антиутилитаристского пафоса: корень китайского ревеня необыкновенно напоминает гусеницу, а гусеница ночницы является «уже не в идее, а с полной конкретностью копией этого корня. <...> Было не совсем ясно, кто кому подражает — и зачем (140)*.

В трудах формалистов метафора «ход коня» применяется и для описания хода литературного развития (в формалистических терминах — литературной эволюции). В противоположность позитивистскому представлению о литературном развитии как о линейном процессе (прогресс), в представлении формалистов эволюция литературы движется по кривой, с регулярным «сдвигом», или «ходом коня». Подобным образом представлен ход развития литературы в «Даре» Набокова. По словам Набокова (в предисловии к английскому переводу романа), сюжетом романа является творческая эволюция героя-литератора, Федора Годунова-Чердынцева. Как заметил исследователь романа Сергей Давыдов, эволюция героя параллельна эволюции русской литературы XIX века**. Можно добавить, что две линии литературной эволюции подобны параллельным линиям не в геометрии Эвклида, а в отвергнутой Чернышевским геометрии Лобачевского, как она описана в главе четвертой «Дара», геометрии «кривого пространства» (269). В «кривом пространстве» романа Набокова «параллельные линии» развития Федора и развития русской литературы не только пе-

* Биологические аналогии Набокова, по-видимому, восходят к идеям Анри Бергсона и его теории «творческой эволюции». О других возможных источниках биологических аналогий и, в частности, понятия мимики см.: *Alexandrov Vladimir E. Nabokov's Metaphysics of Artifice: Uspenskij's «Fourth Dimension» and Evreinov's «Theatrarch» // Rossija/Russia. 1988. Vol. 6. № 1—2. (Venice: Marsilio Editori, 1989).*

** См.: *Davydov Sergei. «The Gift»: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii // Canadian-American Slavic Studies. 19. №3 (Fall 1985). P. 359—360.* Статья С. Давыдова содержит богатый материал и оригинальный анализ, касающийся использования Набоковым образа, идей и трудов Чернышевского и материалов о нем. См. также пионерскую работу, посвященную проблеме литературной теории и критики в «Даре»: *Karlinsky Simon. Vladimir Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // Slavic and East European Journal. 7. № 3 (Autumn, 1963). P. 284—289.*

ресекаются, но и переплетаются: от стихов Годунова-Чердынцева (период, параллельный пушкинской эпохе в русской поэзии) — к документальной прозе Пушкина («Путешествие в Арзрум») и книге Федора о путешествиях отца, в которой «ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» (111); к периоду увлечения Федора Гоголем, к книге Федора о шестидесятих годах («Жизнь Чернышевского») и, наконец, к задуманному им роману, т. е. роману Набокова «Дар». Таким образом, в романе эволюция литературы движется по кругу, или, точнее, по разомкнутым и сдвинутым виткам спирали*.

В обращении к формалистическим представлениям о литературе Набоков имел предшественника и возможного посредника — Владислава Ходасевича (который послужил одним из прототипов Кончеева). Занимая враждебную позицию по отношению к формализму, который представлялся ему порождением большевистской идеологии, Ходасевич тем не менее пользовался формалистической системой понятий. Таковы его рассуждения о литературной эволюции в статье «Памяти Гоголя» (1934). «Отсутствием прогресса, — утверждает Ходасевич, — не отменяется в искусстве эволюция...» Эволюция искусства, которая есть «эволюция стилей, то есть приемов», «совершается по кривой», которую можно определить «как приближающуюся к спирали», «эволюция искусства принимает очертания спирали»**.

В романе Набокова предметом изображения становятся как литературная эволюция, так и сам творческий процесс. Эстетическая концепция, исходящая из формалистических принципов, получает практическую реализацию в произведениях героя — ненаписанной книге Федора об отце и книге о Чернышевском. Рассмотрим, «как сделаны» эти вставные тексты «Дара».

Начальным толчком к описанию жизни и путешествий отца послужило для Федора чтение «Путешествия в Арзрум» Пуш-

* Тема круга-спирали у Набокова подробно проанализирована в книге: *Davydov Sergej. Teksty-matreski Vladimira Nabokova*. Muñchen: Verlag Otto Sagner, 1982. С. 194—199.

** См.: *Ходасевич В. Избранная проза*. New York, 1982. С. 68—69; впервые — Возрождение. № 3221 (29 марта 1934). На близость концепции Набокова к формулировкам в статье Ходасевича мне указал Джон Малмстад. Проницательный анализ отношения Ходасевича к формализму содержится в: *Malmstad John E. Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent // Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich / Ed. Robert Louis Jackson, Stephen Rudy*. New Haven, 1985.

кина. Федор пишет матери, что «замыслить [книгу об отце] ему помог прозрачный ритм „Арзрума»» (110). Материал, подчиненный этому ритму, Федор почерпнул из документальных источников. В ответном письме мать направляет работу Федора: «...помни, что нужно много точных сведений... возьми все его [отца] книги, книги Григория Ефимовича, и книги великого князя, и еще, и еще...» (110). Следуя указаниям матери, Федор приступил к сбору материалов в берлинской библиотеке, причем «ученые книги», касающиеся исследования Азии, и книги отца-натуралиста «лежали рядом со старыми русскими журналами, где он искал пушкинский отблеск» (112). Как бы стремясь направить процесс чтения и исследования своего романа, Набоков снабжает проницательного читателя указаниями, следуя которым нетрудно установить, что стоит за книгами, названными в письме матери. «Григорий Ефимович» — путешественник и естествоиспытатель, энтомолог Г. Е. Грум-Гржимайло, автор популярных путевых записок (далее Федор приводит фразу из «записок друга моего отца, Григория Ефимовича Грум-Гржимайло» (137)). В центральной книге Грум-Гржимайло, «Описание путешествия в Западный Китай», содержатся отсылки к труду его коллеги и спутника, великого князя Николая Михайловича Романова «*Mémoires sur les lépidoptères*» (St. Petersburg, 1884—1901). «Реальность», стоящая за образом «книги отца», проясняется из следующего эпизода романа: ребенком больной Федор видит в бреду статую Николая Михайловича Пржевальского, «тут же превращающегося в статую отца» (27)*. Даже беглое обращение к книгам Грум-Гржимайло и Пржевальского подтверждает, что они послужили для Набокова источником географических реалий и деталей ландшафта, описаний биологических видов и маршрутов экспедиции и т. п., причем заимствуются целые фразы и предложения. Характерный пример работы Федора/Набокова с материалом, его преломления — описание стоянки на озере Куку-Нор, восходящее к книге Г. М. Грум-Гржимайло «Описание путешествия в Западный Китай» (т. III. СПб., 1907). Сравним текст Набокова с источником:

Поставя ногу на обломок скалы и слегка опираясь на древко сетки, отец смотрит с *высокого отрога, с гольцов Таегмы*, на озеро Куку-Нор, — *огромную площадь темно-синей воды. Там, внизу, в золотистых степях,*

* На Грум-Гржимайло и Пржевальского как источники Набокова впервые указал Омри Ронен. Об этом пишет Сергей Давыдов, см. его «*Teksty-matreški*». С. 189, 237.

проносится косяк киан-гов, а по скалам мелькает тень орла; наверху же — совершенный покой, тишина, прозрачность... и снова я спрашиваю себя, о чем думает отец, когда не занят охотой, а вот так, замерев, стоит... появляясь как бы на гребне моего воспоминания, муча меня, восхищая меня — до боли, до какого-то безумия умиления, зависти и любви, раздражая мне душу своим неуязвимым одиночеством (Набоков. С. 138).

Озеро Куку-Нор во всем его объеме я увидел лишь на следующий день, поднявшись на *высокий отрог* Южно-Кукунор-ских гор, известных у Тибетцев под именем *Танегма. Огромная площадь темно-синей воды резко выделялась на золотисто-зеленом фоне степи...*» (Грум-Гржимайло. С. 11). «...я совершил экскурсию в горы и долиной помянутого ручья поднялся до *гольцов Танегмы* <...> с *высокой горы*, на которую я взобрался, и откуда открылась необъятная панорама гор, я нигде не обнаружил человеческого жилья. <...> огибая северный отрог хребта Танегмы <...> мы совершенно неожиданно столкнулись с шедшим нам навстречу *косяком диких ослов-киангов*... (Грум-Гржимайло. С. 13; курсив мой. —И. П.).

Описание конца путешествия — путь на «Лоб-Нор Пржевальского» (141) — восходит к книге Пржевальского «Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховье Желтой реки» (С. 151). Из другого труда Пржевальского, «От Кяхты на истоки Желтой реки» (1888), заимствовано описание костюма тангутов. Характерно, что Набоков добавляет цвет. У Пржевальского: «сапоги... из цветной шерстяной ткани»; у Набокова: «в красно синих шерстяных сапогах: мгновенный пестрый эпизод среди пути» (137). Из книги Пржевальского «От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор» заимствована история о пребывании на Лоб-Норе русских староверов. Рассказ Пржевальского кончается следующим образом: «Куда они затем делись, неизвестно...» *. Рассказ Набокова завершается: «...а куда девались затем — неизвестно» (141). Следующая затем фраза о том, что в своем путешествии «отец» повторил путь Марко Поло, заимствована из путешествия Грум-Гржимайло **.

В отдельных случаях Набоков монтирует материал, заимствованный из документальных источников, с заимствованиями из «Путешествия в Арзрум» Пушкина. Такова фраза, предваряющая описание озера Куку-Нор, — «Вода в колодцах пахла порохом» (138). У Пушкина: «Во всех источниках и колодцах

* Цитирую по: *Пржевальский Н. М.* От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор. М.: ОГИЗ, 1947. С. 58. Описание костюмов тунгутов содержится в его книге «От Кяхты на истоки Желтой реки...» (цит. по: М.: ОГИЗ, 1948. С. 103).

** *Грум-Гржимайло Г. Е.* Описание путешествия в Западный Китай. СПб., 1907. Т. III. С. 127.

вода сильно отзывается серой» *. Содержащееся в тексте «Дара» утверждение, что «с голосом Пушкина сливался голос отца» (111), можно рассматривать как описание этого приема.

«Путешествие в Арзрум» Пушкина послужило для Набокова источником самой стратегии использования документального материала. В статье «О “Путешествии в Арзрум”» (1936) Тынянов продемонстрировал, что Пушкин опирался на обширный круг документальных источников — описаний путешествий по Кавказу, из которых почерпнута информация о ходе военных действий, географические и этнографические реалии и описания целых эпизодов, вплоть до прямых и преломленных заимствований фраз и предложений. (При этом часть из использованных источников упоминается Пушкиным в тексте «Путешествия в Арзрум».) В своем анализе Тынянов исходил из формалистического представления о произведении литературы как результате «деформации материала» с помощью художественных приемов. По всей видимости, замыслить книгу Федора об отце Набокову помог не только Пушкин, но и литературоведческий анализ текста Пушкина, проделанный в рамках формальной школы. Однако, в то время как «Путешествие в Арзрум» было основано не только на документальных источниках, но и на путевых заметках и впечатлениях самого Пушкина, действительно совершившего это путешествие, «путешествие отца Федора» не имеет под собой никакой «реальности», кроме литературной — словесной реальности документального источника **.

Описанные выше художественные принципы получают реализацию и в следующем произведении Федора Годунова-Чердынцева — его книге «Жизнь Чернышевского», также написанной по формальному методу.

«Жизнь Чернышевского» (как и «путешествие отца») включает в себе сеть замаскированных указаний на то, как именно устроен текст, — «ключи», со тщанием запасенные автором для читателя. В главе первой описано зарождение у Федора замысла книги: он получает от семьи своих берлинских друзей Чернышевских «заказ на всю историю их рода» (ироническая

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 6. С. 449.

** См.: Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Временник Пушкинской комиссии. П. М.; Л., 1936. Как пишет Давыдов, Набоков собирался отправиться в экспедицию с Грум-Гржимайло в 1918 году, но этот план не осуществился (*Davydov Sergey, Teksty-matreshki... С. 189*).

отсылка к понятию советского литературоведения «социальный заказ») — рассказ о сыне Яше и книгу о «великом шестидесятнике» Н. Г. Чернышевском (48). Несмотря на то, что Федора «смешило и раздражало это их стремление указывать путь [его] музе», он невольно начинает «прикидывать в уме» план новеллы о Яшиной судьбе (48). В этой связи Федор замечает: «Забавно: если вообще представить себе возвращение в былое с контрабандой настоящего...» (49). Эта идея затем реализуется в жизнеописании Чернышевского: автор возвращается к истокам тех эстетических теорий, воплощение которых он видит в современной ему советской литературе. В этих размышлениях скрыто не только объяснение общего смысла проекта Федора, но и указание на один из конкретных источников его будущей книги. «Былое» — это название исторического журнала, публиковавшего материалы о Н. Г. Чернышевском, которым пользовался Набоков при работе над «Жизнью Чернышевского». В главе третьей упоминается, что Федор выписал в Берлинской государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского (219), а ниже описывается его работа «по вылавливанию материала», причем «для каждой отыскиваемой мелочи уж уготовано место» в задуманной книге (225). В главе пятой сообщается, что один из «авторитетов», к которому апеллирует автор «Жизни Чернышевского», — несуществующий (343), а ниже уточняется, какой именно — Страннолюбский (344)*. Наконец, в воображаемом Федором разговоре с Кончеевым, автором единственной критической статьи о «Жизни Чернышевского», исполненной понимания книги, обсуждается стратегия работы критика с книгой, а именно анализ «переработки источников». Кончеев говорит Федору: «Я не поленился сравнить кое-какие места вашей книги с контекстом в полном издании Чернышевского, по экземпляру, которым, по-видимому, пользовались вы: я нашел между страницами ваш пепел» (380)**.

* Хотя в качестве биографа Чернышевского Страннолюбский — лицо вымышленное, человек по фамилии Страннолюбский реально существовал. А. Н. Страннолюбский (1839—1903), педагог-математик и общественный деятель, давал уроки математики сыну Чернышевского Александру. Заметим, что сведения о сыне Чернышевского в «Даре» — подлинные; они восходят к публикации Н. А. Пыпина «Сыновья Чернышевского» (Звенья. 1. 1932). Там же упомянут Страннолюбский.

** Экземпляры книг Чернышевского, хранящиеся по сей день в Берлинской государственной библиотеке, которыми, по-видимому,

«читательница» (пользуясь понятиями Чернышевского) может найти в этих словах «ключ» к разгадке «Жизни Чернышевского» — «первый ход» (193) будущего критика, который как бы получает от автора «заказ» на исследование его текста. Характерно, что свой отзыв о книге Федора Кончеев заключает следующими словами: «Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени» (381).

Как указал в своем исследовании Сергей Давыдов, в работе над «Жизнью Чернышевского», помимо полного собрания сочинений Чернышевского, Набоков активно пользовался изданием дневников и писем Чернышевского (*Чернышевский Н. Г. Литературное наследие: В 3 т. М.; Л., 1928—1930*), а также биографией Ю. М. Стеклова (имя которого названо в «Даре»): «Н. Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность» (в 2 т. М.; Л., 1928)*. Подробное сравнение некоторых мест книги Федора с контекстом в источнике проясняет, что труд Стеклова послужил для Набокова отправной точкой для дальнейших работ «по вылавливанию материалов»: Набоков отнюдь не ограничился приведенными Стековым сведениями и обширными цитатами из воспоминаний современников о Чернышевском; он обращался и к оригинальным изданиям документальных источников, а также и к другим вторичным источникам.

При описании почти каждого эпизода производится «монтаж» — сведение и контаминация нескольких источников, а также последовательная деформация используемого материа-

пользовался Набоков, содержат пометы на полях (*Чернышевский Н. Г. Литературное наследие. Т. 1 (дневник) и т. 2 (письма)*; другие издания затеряны). Подобные пометы содержатся и на книге Ю. Стеклова «Еще о Н. Г. Чернышевском» (М.; Л., 1930) (экземпляр основного труда Стеклова также затерян), причем отчеркнуты лишь два слова во всей книге: «бог» и «божий [свет]» (*Стеков. С. 129; ср.: «Дар». С. 334*). Все пометы сделаны одной тонкой карандашной чертой; заметим, что «пепел» — вещество, родственное графиту карандаша. Хотя среди отмеченных мест — использованные Набоковым, нельзя с уверенностью утверждать, что пометы принадлежат Набокову; так, многие из помеченных мест не вошли в книгу Федора. Благодарю Б. Гаспарова за справки, наведенные в Берлинской библиотеке.

* См.: *Davydov Sergey. Teksty-matreški... С. 237* (сн. 12), где Давыдов утверждает, что информацию о Чернышевском Набоков взял из книги Стеклова, и *Davydov Sergey. «The Gift»... С. 370. На с. 370—372 Давыдов приводит интересные примеры искажений и «украшений» заимствований из Стеклова в «Даре».*

ла. В качестве примера рассмотрим, как построено начало «Жизни Чернышевского», явление героя:

Душа окунается в мгновенный сон, — и вот, с особой театральной яркостью восставших из мертвых, к нам навстречу выходят: с длинной тростью, в шелковой рясе гранатного колера, с вышитым поясом на большом животе о. Гавриил, и с ним, уже освещенный солнцем, весьма привлекательный мальчик: розовый, неуклюжий, нежный. Подошли. Сними шляпу, Николая. Волосы с рыжинкой, веснушки на лобике, в глазах ангельская ясность, свойственная близоруким детям. Кипарисовы, Парадизовы, Златорунные не без удивления вспоминали потом (в тиши своих дальних и бедных приходов) его стыдливую красоту: херувим, увы, оказался наклеенным на крепкий пряник, не всем пришедший по зубам.

Поздоровавшись с нами, Николай вновь надевает шляпу — серенький пуховой цилиндр — и тихо отходит, очень миленький в своем домашнем сюртучке и нанковых брючках... (239).

В романе Набокова сон — это метафора творчества как состояния, в котором сознание входит в контакт с «потусторонним» и воскрешает былое (или небывшее). Однако в действительности «погружается» автор в конкретный корпус документальных свидетельств о детстве Чернышевского. Одно из них — воспоминания товарища детства Чернышевского И. У. Палимпсестова:

Я нередко видел, как Гавриил Иванович вел за руку своего малютку, идя из церкви, или сидел с ним на берегу широкой Волги, прислушиваясь к плеску ее волн. Врезались в моей памяти черты лица этого малютки, которого называли не иначе, как херувимчиком. Чистое, белое личико с легкой тенью румянца и едва заметными веснушками, открытый лобик, кроткие пытливые глаза; изящно очерченный маленький ротик, окаймленный розовыми губами; шелковистые рыжеватые кудерьки; приветливая улыбка при встрече со знакомыми; тихий голос, такой же, как у отца, — вот черты, которые запечатлелись в моей памяти... *

Из этого описания заимствовано множество «мелочей», преломленных под пером Набокова: «рыжеватые кудерьки» обращаются в «волосы с рыжинкой»; две соседние фразы «личико с... едва заметными веснушками, открытый лобик...» сливаются в единый образ «веснушки на лобике»; эпитет «розовый» с описания губ переносится на характеристику всего образа мальчика; заимствуется прозвание «херувимчик», которое, однако, выносится за пределы описания наружности и обращается в «херувим». Набоковский образ «в глазах ангельская ясность, свойственная близоруким детям», представляет собой

* Прочитировано по: *Стеклов. Т. I. С. 5.*

контаминацию фразы из Палимпсестова «кроткие пытливые глаза» и детали, заимствованной из другого источника — воспоминаний А. И. Розанова, который к свидетельству о «нежном» лице мальчика (ср. «нежный мальчик» у Набокова) добавляет: «К его несчастью, он был крайне близорук» *. Описание костюма мальчика развивает сведения, почерпнутые из «Записки о Н. Г. Чернышевском» А. Ф. Раева: «Он был в пуховосером цилиндре и сером костюме» **. (Добавляет Набоков красочное описание рясы о. Гавриила.) Заметим, что в фамилии одного из авторов, материалами которых пользуется Набоков, Палимпсестова, заключено описание основного приема — построение текста как бы по канве другого текста (палимпсест) ***.

Особый интерес представляет ряд фамилий товарищей детства Чернышевского: «Кипарисовы, Парадизовы, Златорунные». На первый взгляд может показаться, что это стилизация типичных семинарских фамилий, создающая образ рая, который оттеняет картину безмятежного детства героя. Однако Кипарисов и Златорунный — это подлинные фамилии товарищей Чернышевского по семинарии; оба упомянуты в дневнике Чернышевского. Парадизов — не что иное, как перевод фамилии товарища молодого Чернышевского, Раева, воспоминаниями которого пользовался Набоков в работе над этим эпизодом. Эта фраза может послужить иллюстрацией общего конструктивного принципа, лежащего в основе «Жизни Чернышевского». Текст строится за счет взаимодействия и взаимообращаемости «материала и стиля» (пользуясь понятиями Шкловского). То, что «притворяется» стилистическим приемом, на самом деле оказывается подлинным материалом: Кипарисов и Златорунный — фамилии реальных людей. Однако находящееся в этом обрамлении третье имя, Парадизов, оказывается явлением стиля или формы художественного произведения, которое «дематериализует» материал (термин Шкловского). «То, что считается «отражением», на самом деле оказывается стилистическим приемом» ****.

* Воспоминания Розанова процитированы у Стеклова (Т. I. С. 6).

** Воспоминания Раева процитированы в статье Е. А. Ляцкого «Н. Г. Чернышевский в годы учения и на пути в университет» (Современный мир. 1908. 5—6). В книге Стеклова этих сведений нет; Стеков указывает на существование этой публикации.

*** За это наблюдение благодарю Роберта Хьюза.

**** См.: Шкловский В. 1) Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Круг, 1926. С. 220; 2) Письмо Тынянову // Шкловский В. Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 99.

При том, что общая стратегия Федора/Набокова — «деформация» документального материала, автор последовательно применяет определенные, специфические приемы. Один из таких приемов — введение цвета; причем Набоков пользуется определенной гаммой цветов: синий, красно-синий, розовый, гранатовый, фиолетовый*. Сообщая о «посмертном надругании» над могилой Чернышевского, Набоков приводит подробное описание венка, украденного из часовни на могиле (243), которое восходит к статье М. Н. Чернышевского «Последние дни Н. Г. Чернышевского» (Былое. 1907. № 8). Позаимствовав из этой статьи множество мелких деталей, Набоков добавил к ним один штрих — цвет разбитого вором стекла, темно-красный. Детальное описание петербургского кабинета Чернышевского (279) основано на воспоминаниях Л. Ф. Пантелеева. Набоков заимствует целые фразы, придавая им иное построение. Например, у Пантелеева сказано: «По тогдашнему обычаю Н. Г. всегда был в халате»; у Набокова: «Всегда, по тогдашнему обычаю, в халате»**. К описанию Пантелеева добавлена деталь: синие обои. В описании потери Некрасовым рукописи «Что делать?» Набоков с большой степенью точности воспроизводит информацию и конкретные детали из двух различных источников: текста объявления о потере рукописи, которое Некрасов дал в «Ведомостях Санкт-Петербургской городской полиции» (приведено в книге М. Лемке «Политические процессы в России 1860-х гг.»), и рассказ А. Я. Панаевой о находке рукописи в ее воспоминаниях***. К заимствованной информации добавлена следующая деталь: розовый сверток рукописи (307). Сведения о жизни Писарева (включая эпизод, когда Писарев «стал раздеваться в гостях») заимствованы с большой точностью из книги А. Л. Волынского «Русские критики». Однако Волынский не описывает одежду Писарева, ограничившись указанием на «кокетливость в костюмах»****. Набоков дает подробное,

* Ср. описание работы Федора над «Жизнью Чернышевского»: «...работа по вылавливанию материалов уже окрашена в цвет будущей книги, как море бросает *синий* отсвет на рыболовную лодку, и как она сама отражается в воде вместе с отсветом» (Дар. С. 225) (курсив мой. — И. П.).

** Воспоминания Пантелеева процитированы у Стеклова (Т. II. С. 233).

*** Лемке М. Политические процессы в России 1860-х годов. М.; Пг., 1923. С. 317; Панаева А. Я. Воспоминания. 1804—1870. М.; Л.: Academia, 1933. С. 513—518.

**** Волынский А. Л. Русские критики. СПб., 1908. С. 507. См. также сведения о Писареве, заимствованные Набоковым, на с. 484, 501—502, 499.

красочное описание: «красно-синяя летняя пара из сарафанного ситца», «бархатный пиджак, пестрый жилет, клетчатые панталоны» (310).

В целом создается впечатление, что Набоков как бы украшает и расцветчивает канву документального материала. Представляется возможным связать этот прием с понятием «окрашенного слуха», которое обсуждается в «Даре». «Окрашенный слух», т. е. особая способность представлять звуки и буквы алфавита в цвете, которой наделен Федор (и, как сказано в «Speak, Memory», сам Набоков), — это метафора творчества*. Таким образом, введение цвета в текст документального источника — операция, равносильная превращению сырого словесного материала в творение искусства.

Приему «расцветчивания» документа аналогичен прием «озвучивания»: дополнение используемого источника словом или фразой, вкладываемой в уста одного из действующих лиц. В качестве примера рассмотрим эпизод встречи Чернышевского с Герценом в Лондоне. Набоков следует за воспоминаниями; Н. А. Огаревой-Тучковой, откуда заимствована и фраза, сказанная Чернышевским при виде ребенка Огаревой-Тучковой и Герцена: «У меня тоже есть такие, но я почти никогда их не вижу» (292). Однако слова Герцена, обращенные к ребенку (они сопровождаются указанием на манеру произнесения) — добавление Набокова: «“Поздоровайся, подай рученьку”, — скороговоркой произнес Герцен...» (292)**.

Другой повторяющийся прием работы с материалом — введение собственного имени. Описывая службу Чернышевского в Саратовской гимназии, Набоков приводит следующий эпизод,

* См. об этой метафоре: *Barton Johnson D. The Key to Nabokov's «Gift» // Canadian-American Slavic Studies. 16. № 2 (Summer 1982).* Представляется возможным связать технику Набокова — монтаж, окрашивание, озвучивание — с приемами раннего кинематографа.

** Описание свидания Чернышевского с Герценом из воспоминаний Н. А. Огаревой-Тучковой приведено у Стеклова (Т. II. С. 49). Любопытно, что, процитировав Огареву-Тучкову, Стеклов замечает: «И это все, что поверхностная мемуаристка могла сообщить об этом свидании двух столь замечательных людей. Вообще то, что существует в литературе по этому вопросу, не дает точного представления о содержании бесед между идейными вождями обоих крыльев тогдашнего русского прогрессивного лагеря» (С. 49). Фразу Чернышевского, добавленную Набоковым, можно рассматривать как иронический комментарий к этому замечанию: Набоков как бы восполняет пробел, о котором пишет Стеклов. Возникает впечатление, что Набоков ведет диалог с источником.

заимствованный из книги Стеклова: ученики отвлекают рассеянного учителя вопросом (о Конвенте)*. Однако в то время как в источнике ученик остался безымянным, у Набокова — «Фиолотов-младший» (260). В этом случае в текст вводится как имя, так и цвет (фиолетовый). Рассуждая о философских источниках Чернышевского, Набоков описывает обстоятельства первого знакомства его с Фейербахом: покупку книг у букиниста. Этот эпизод восходит к работе А. Н. Пыпина «Мои заметки», процитированной у Стеклова. Непосредственно из источника заимствованы образы и фразы: «букинист-ходебщик», «огромный холщовый мешок», «запрещенные книги», «неразрезанные экземпляры» (272). Однако, в то время как Пыпин говорит о том, что Чернышевский «мог тогда приобрести главные сочинения Фейербаха» у одного из такого рода букинистов, Набоков превращает абстрактную возможность в реальность события, воплотившегося со всей конкретностью — вплоть до имени букиниста, «Василий Трофимович»**. Описывая обстоятельства слежки за Чернышевским, Набоков приводит эпизод, с кухаркой, подкупленной Третьим отделением (293). Этот эпизод описан у Стеклова, откуда Набоков позаимствовал многие колоритные детали (например, страсть кухарки к кофе)***. Имя кухарки не названо ни у Стеклова, ни в других источниках; имя «Муза» (отсылка к идее творчества) — вымысел Федора/Набокова.

Как и окрашивание, наименование — набоковская метафора творчества. Эта метафора возникает в «Даре» в связи с образом отца Федора: «...он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал» (136). В то время как отец именуется «недоназванное» в природе (т. е. в жизни), сын, в своей работе с материалами к книге, производит аналогичную операцию в словесном мире, или в литературе.

Особый случай творческого преображения материала — реализация риторического оборота, встречающегося в источнике. В качестве примера рассмотрим описание внешности Черны-

* Процитировано у Стеклова (Т. I. С. 97).

** Воспоминания Пыпина процитированы у Стеклова (Т. I. С. 42—43). Непосредственно за цитатой следует замечание: «Чернышевский с жадностью набросился на эту литературу, благодаря которой его смутные гуманные стремления облекались плотью и кровью, приобретая реальные очертания» (с. 43). В своей работе с источником Набоков как бы следует за этой фразой.

*** Стеков. Т. II. С. 328.

шевского во время его жизни в Александровском заводе (318). Оно основано на совмещении двух источников — мемуаров П. Ф. Николаева и статьи Е. А. Ляцкого. Самое описание внешности восходит к тексту Николаева, который пишет:

Увидели мы самое обыкновенное лицо, бледное, с тонкими чертами, с полуслепыми серыми глазами, в золотых очках, с жиденькой белокурой бородкой, с длинными, несколько спутанными волосами. Часто по нашим погостам попадаются дьячки с такой наружностью... *

У Ляцкого приводятся обстоятельства жизни Чернышевского в это время: «К июню 1867 г. кончился срок «испытуемое-ти» Чернышевского, и ему разрешили жить за оградой. Он нашел комнату у дьячка и поселился в ней...» ** В тексте Николаева «дьячок» появляется в составе сравнения; у Ляцкого — это реальное лицо. Набоков совмещает «риторического» и «реального» дьячка:

В июне следующего года, по окончании срока испытуемо-сти, Чернышевский был выпущен в вольную команду и снял комнату у дьячка, необыкновенно с лица на него похожего: полуслепые, серые глаза, жиденькая бородка, длинные спутанные волосы... (318).

В результате словесный оборот (материал), обращаясь в литературу, как бы оживает под пером художника.

Более сложный пример реализации риторического оборота» встречается в описании эпизода Вилуйской ссылки: «Однажды у него на дворе появился орел... “прилетевший клевать его печень, — замечает Страннолюбский, — но не признавший в нем Прометея”» (322). Источником этого эпизода является следующее место в книге Стеклова: «Яркий светоч науки опальной почти угас в далекой вилуйской тайге... Самодержавный коршун основательно исклевал печень скованного Прометея русской мысли...» *** У Стеклова упоминание коршуна — метафора. Набоков реализует эту метафору, превращая ее в реальный эпизод, любопытный для естествоиспытателя, — появление орла во дворе дома. Этот реальный эпизод затем, устами вымышленного биографа (Страннолюбского), превращается в метафору. Процесс реализации метафоры и метафоризации ре-

* Мемуары Николаева процитированы у Стеклова (Т. II. С. 498—499).

** Статья Е. А. Ляцкого опубликована в качестве предисловия к изданию: Чернышевский в Сибири. Т. I—III. СПб., 1912—1913. Т. I. С. XXIV. У Стеклова этих сведений нет.

*** Стеков. Т. II. С. 537.

альности описывает круг: «слово» претворяется в «жизнь», а «жизнь» в «слово». Оказывается, что приемы построения текста, которые становятся ясными только в результате обращения к источникам книги Федора/Набокова, воплощают эстетическую концепцию романа — идею взаимного обращения литературы и жизни.

Так работают основные из специфических приемов художественной обработки материала, к которым прибегает Набоков.

Простой и наглядной иллюстрацией общей творческой стратегии Федора в «Жизни Чернышевского» может служить стихотворное переложение отрывка из «Святого семейства» Маркса (274): прозаический текст источника (материал) перелагается в стихи белым пятистопным ямбом (напоминающим стих «Бориса Годунова» Пушкина, или «драматический ямб»).

«Материал» («Святое семейство»):

Не требуется большого ума, чтобы усмотреть связь между учением материализма о прирожденной склонности к добру, о равенстве умственных способностей людей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении индустрии, о нравственном праве на наслаждение и т. д. — и коммунизмом и социализмом (Маркс, из «Святого семейства»; процитировано у Стеклова, т. I, с. 244).

«Жизнь Чернышевского»:

...ума большого
не надобно, чтобы заметить связь
между ученьем материализма
о прирожденной склонности к добру,
о равенстве способностей людских,
способностей, которые обычно
зовутся умственными, о влияньи
на человека обстоятельств внешних,
о всемогущем опыте, о власти
привычки, воспитания, о высоком
значении промышленности всей,
о праве нравственном на наслажденье —
и коммунизмом.

Перевожу стихами, чтобы не было так скучно» (Дар. С. 274).

Формалисты использовали стих как прототипический пример художественного текста, проясняющий сущность искусства как деформации материала: стиховой ритм, обрабатывая («формируя») речь, «дематериализует» материал — обращает словесный материал в произведение литературы.

Итак, литературные опыты Федора — свидетельство тесной связи между творчеством Набокова и теориями формализма, развивавшимися в 1920—1930-е годы в Советской России, о которой уже писали исследователи *. Мне представляется вероятным, что у поэтической техники, примененной в «Жизни Чернышевского», имеется непосредственный источник — книга Шкловского «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»» (М., 1928), в которой — в качестве иллюстрации формалистического представления о природе литературы — историческое повествование «Войны и мира» представлено как результат художественной обработки словесной ткани документальных источников о войне 1812 года. В своей книге Шкловский подробно анализирует такие приемы «стилевого превращения материала», как сведение и контаминация источников («художественный монтаж»); использование целых фраз, которым придается иное построение; введение и повторе-

* Впервые на близость творчества Набокова к теориям формалистов косвенно указал Ходасевич в статье «О Сирине» (Возрождение. 1937. 13 февраля. № 4065), где по поводу «Защиты Лужина» он замечает, что Набоков пользуется в романе приемом, который формалисты называют остранением; по словам Ходасевича, Сирину (Набокову) свойственна твердая уверенность, что мир творчества «создан из кажущихся подобий реального мира, но, в действительности, из совершенно иного материала» (см.: *Ходасевич. Избранная проза*. New York, 1982. С. 207—208; см. об этом: *Malmstad. C. 74*). *Hansen-Löve Aage A.* в книге «Der Russische Formalismus» (Wien, 1978), подробно рассматривает этот вопрос (см. с. 580—586). Он утверждает, что в творчестве Набокова получили осуществление принципы формалистической поэтики, и притом в значительно большей мере, чем в творчестве авторов, работавших в России и находившихся в непосредственном контакте с формализмом (с. 582). *Hansen-Löve* связывает тему шахматной игры у Набокова и реализацию принципов шахматной задачи в его творчестве с шахматными аналогиями Шкловского, в частности, с понятием «ход коня» (с. 580). По его мнению, в главе о Чернышевском Набоков критикует материалистическую эстетику Чернышевского с позиций формализма (с. 584—585). *Brown Edward J.* в работе «Nabokov, Chernyshevsky, Olesha and the Gift of Sight» // *Stanford Slavic Studies* 4:2 (1992) утверждает: «Nabokov gives us in “The Gift” a working model of the characteristic literary procedures identified and studied by formalists <...> The novel could be used as a formalist textbook» (Набоков дает нам в «Даре» рабочую модель особых литературных приемов, которые были названы и изучены формалистами <...> Этот роман можно использовать в качестве учебника формализма (англ.)).

ние детали, в частности детали костюма; введение несуществующей в источнике реплики; введение цвета — «окрашивание» материала; реализация метафоры*; пропуски и искажения, направленные на подтверждение идеологической концепции**. Создается впечатление, будто Федор/Набоков в «Жизни Чернышевского» применяет толстовские приемы, как они описаны Шкловским.

Косвенное свидетельство тому, что книга Шкловского была известна Набокову, — рассуждения об использовании цвета русскими писателями в воображаемом разговоре между Федором и Кончеевым. Один из собеседников отмечает как художественное достоинство «латинское чувство синевы» у Лескова; другой замечает: «Лев Толстой, тот был больше насчет лилового...» (83). Сравните следующее рассуждение в книге Шкловского. Показав, как Толстой «украсил» источник, введя в заимствованный из исторического сочинения отрывок (пейзаж с тучами) цветовой эпитет — «черно-лиловатые тучи», Шкловский поясняет:

Эта лиловая вставка Толстого является минимальным знаком художественной системы. Толстой, как это показал Апостолов, пользовался лиловым цветом, как цветом условно-художественным. <...> Темно-лиловый цвет попадался Толстому при необходимости что-нибудь окрасить. Таким образом, разность между двумя отрывками не в языковых изменениях, а в введении эстетического признака... ***

Обращение к этому источнику проясняет общий смысл набоковских приемов «украшения» материала: можно сказать, что эти приемы также выступают как условные знаки художественности. Более того, специфические приемы, примененные Набоковым (окрашивание, наименование, реализация метафо-

* Шкловский показывает, как риторический оборот из записок Сергея Глинки, «вкушение императором хлеба-соли» среди «семейства народа русского» (иными словами, «преломление хлеба»), реализуется у Толстого в эпизод бросания императором отломленных кусков бисквита в толпу народа (Шкловский В. Материал и стиль. С. 45—48).

** Пропуски, направленные на сохранение целостности своей концепции, весьма характерны для Набокова; примеры таких пропусков (вытесненными оказались положительные, оригинальные отзывы Чернышевского о Пушкине и Толстом) подробно обсуждаются в книге: *Rampton David. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels.* Cambridge University Press, 1984. P. 72—78.

*** Шкловский В. Материал и стиль. С. 203.

ры), непосредственно восходят к набоковской идее художественного творчества. В целом приемы, с помощью которых «сделан» текст, как бы несут в себе сообщение, дополняющее смысл готового продукта — текста романа. Ходасевич заметил (в статье «О Сирине» (1937)), что в произведениях Набокова приемы, на глазах у читателя, строят мир произведения «и сами оказываются его неустраимо важными персонажами»; автор не прячет их, ибо в его задачу входит «показать, как живут и работают приемы» *. Мне представляется, что смысл такого обнажения приема в том, что самая техника оказывается носителем темы, или «идеи» романа, его эстетической концепции.

Критикуя формализм, в статье «Памяти Гоголя» Ходасевич утверждал: «Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. Это не умаляет ни важности приема, ни необходимости его исследовать, ибо в конечном результате исследование приема есть исследование о мировоззрении художника. Прием выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека» **. Этот принцип вполне применим к исследованию «Дара». В художественном мире «Дара» поэтическая механика выражает авторскую концепцию соотношения литературы и реальности, с ее метафизическими проекциями. Через такие приемы, как окрашивание, озвучивание, наименование, реализация метафоры, в самом построении романа как бы осуществляется формалистическая метафора искусства как «воскрешения слова». «Слово», послужившее материалом для автора, «начинает оживать», приобретает реальные очертания; «теневого» мир черно-белой типографской страницы предстает «с особой театральной яркостью восставших из мертвых» (формулировки Набокова, с. 193, 239). В конечном счете искусство оказывается более живым, чем жизнь; «слово» — более реальным, чем «вещь», т. е. мир идеального оказывается более реальным, чем мир реального.

В завершение этой работы замечу, что для исследователя, исполненного пафосом «изобличения художника», приемы, на которых построен «Дар», «изобличают» и иные аспекты мироощущения автора. Ходасевич усмотрел в формализме как интеллектуальном течении идеологическое родство с большевизмом, которое осталось незамеченным и неосознанным ни формалистами, ни большевиками. Так, в отрыве формы от со-

* Ходасевич. О Сирине. С. 205 (по поводу «Приглашения на казнь»).

** Ходасевич. Памяти Гоголя. С. 69.

держания, в утверждении «примата» словесной формы над содержанием, или идеей, в культе «материала» Ходасевичу удалось выражение материалистического монизма*. Можно утверждать, что, превратив формальные приемы в средство выражения «содержания», или «идеи», Набоков стал автором, преодолевшим формализм**. Однако, как мне представляется, в романе Набокова проявилась другая черта формалистического подхода к литературе (получившая полное развитие в структурализме), которую можно рассматривать как метафорическое выражение идеологии «большевизма». Это представление о художественном мире и литературном произведении как о тотальной организации, при которой все элементы текста оказываются включенными в единую, связную систему (или структуру), в рамках которой все они выступают осмысленными, или мотивированными. Гэри Саул Морсон назвал такое понимание литературы и лежащее за ним миропонимание «семиотическим тоталитаризмом»***. Роман Набокова, написанный в тридцатые годы, в особенности вставные тексты — книги героя, представляет собой осуществление такой литературоведческой утопии****. В самом деле, как я старалась показать в

* См.: Ходасевич. 1) О формализме и формалистах // Возрождение. 1927. 10 марта. № 646; 2) Книги и люди: Денис Давыдов // Возрождение. 1934. 6 сентября. № 3382. См. также указанную статью Мамстада.

** Владимир Александров пишет о «complete continuity between Nabokov's themes in *The Gift* and his formal techniques» (полной преемственности между темами Набокова в «Даре» и его формальными приемами (англ.)) (Nabokov's Metaphysics. С. 135).

*** Согласно Морсону, «семиотический тоталитаризм» — это тип мышления, которое постулирует, что за многообразием фактов индивидуальной и исторической жизни, или многообразием литературного текста, существует связная система, способная объяснить все («a set of rules, a system, or a pattern that can explain everything» (набор правил, система, или модель, которые могут объяснить все (англ.))). См.: Morson Gary Saul. Hidden and Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace». Stanford, 1987. P. 84—86. См. также его «Prosaics and Anna Karenina» (Tolstoy Studies Journal. 1988. Vol. 1. P. 1). Чеслав Милош в Нобелевской лекции 1980 года говорил о скрытой связи между представлением о литературе как *écriture* (стиль (фр.)) (свойственном формализму и структурализму) и развитием государственного тоталитаризма (The Nobel Lecture, 1980 // The New York Review of Books. 1981. March 5. P. 12; см. об этом: Malmstad. С. 74).

**** Роман «Дар» был написан между 1933 и 1937 годами, в Берлине, причем Набоков сначала написал биографию Чернышевского и

ходе этой работы, художественный метод Набокова исходит из стремления организовать все — стремления к тотальному контролю авторской воли над организацией текста, подтекста, процесса чтения-исследования. Пользуясь формулировкой Набокова, структура романа словно служит «тайной связью, которая объяснила бы *все*» (239).

Именно таким образом представил творческий процесс сам Набоков в эпизоде, описывающем обстоятельства зарождения у Федора замысла книги о Чернышевском, — чтение в «советском издании» (шахматном журнале) статьи «Чернышевский и шахматы» (191—193). «Восхитительное произведение искусства» предстает как аналог «сработанной» и «выверенной» шахматной задачи, являющей собой крайне точное «осуществление идеи». В такой композиции тщательно рассчитан каждый аспект идеально организованной системы: каждая деталь «взаимных движений», каждый возможный ход «точно смазаннй маслом» фигур, как бы направляемых «системой сверкающих рычагов»; «каждая фигура казалась нарочно сработанной для своего квадрата» (193). Усилием организующей мысли достигнута скрытая от поверхностного взгляда глобальная телеологичность:

Все было осмыслено, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами (193).

Автор такой «задачи» стремится к полному контролю над читателем, который направляется невидимой рукой творца и в то же время выступает как жертва конспирации и заговора, ибо в число «художественных достоинств задачи» входит «тонкая ткань обмана», «обилие... ложных путей, тщательно уготовленных для читателя» (193). В этом смысле текст Набокова парадоксальным образом оказывается конгениальным произведениям героя, Николая Чернышевского: «...все это не могло не прийтись по вкусу Чернышевскому, искавшему всегда “связности”» (277).

«книгу» Федора об отце (в таком порядке). Этот факт установлен в книге: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, 1990. С. 399. Бойд настаивает, что «Жизнь Чернышевского» и роман «Дар» в целом «оперируют в совершенно различных модусах». По его мнению, книги Федора представляют собой «конденсированный», намеренно преувеличенный вариант набоковской структуры, с ее стремлением к упорядоченности (см. с. 397 и 462).

Настоящая работа основана на тексте доклада, прочитанного в ноябре 1986 года на конференции «National Convention of American Association for the Advancement of Slavic Studies», в Новом Орлеане. Опубликована на английском языке в издании: *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part III* / Edited by E. Brown, L. Fleishman, G. Freidin, Richard P. Schupbach. *Stanford Slavic Studies*, volume 4:2, Stanford, 1992. Автор выражает глубокую признательность слушателям, а также Борису Гаспарову, Сергею Давыдову, Джону Малмстаду и Роберту Хьюзу, которые ознакомились с работой в рукописи, за ценные замечания, возражения и добавления.

