УДК 821.161.1(091"19"Набоков

Е. Р. Пономарев

Прочь от России: парабола В. В. Набокова

Статья рассматривает тему России в русскоязычном творчестве В. В. Набокова как единую идейную линию, связанную с размышлениями о месте русских изгнанников в мире. В движении текстовых масс от «Машеньки» к «Дару» и «Приглашению на казнь» Россия перестает быть главной «недостачей» эмиграции и превращается в тайный клад души главного героя. Тема России как бы рассасывается в творчестве писателя. освобождая героя от обреченности всему русскому, делая его гражданином мира.

Ключевые слова: Набоков, Россия, тема России, «Машенька», «Подвиг», «Защита Лужина», «Дар», «Приглашение на казнь», растворение России

Evgeny R. Ponomarev

Escape from Russia: Vladimir V. Nabokov: parabolic way

The article deals with the subject of Russia in the russophone activity of Vladimir Nabokov. It is considered as an important thematical line from «Mashen'ka» to «Dar» («The Gift») and «Priglashenije na kazn» («Invitation to a beheading»), connected with the thoughts about the role of the Russian exiles in the world history. In the dynamics of the text masses Russia stops to be the main shortfall of Russian emigration and turnes to the mysterical gift given to the main character. Liberation of Russia allows the Russian character of Nabokov feel free in the free world. Russia dissolves in the creative activity of the writer; and Nabokov's main character feels as a citizen of the world.

Keywords: Nabokov, Russia, subject of Russia, «Mashen'ka», «Glory», «Luzhin Defence», «The Gift», «Invitation to a beheading», dissloving of Russia

Творческий путь В. В. Набокова – обещание новой России, России Западной. Он уже не русский культурный атташе в столице мира, как в XIX столетии Тургенев, он русский созидатель метатекста западной культуры – не человек XX (как Чехов или Блок), а предвестник XXI в. К этой роли Набоков движется на протяжении двух десятилетий, проведенных в кругу литературы русской эмиграции. Но если путь Блока принято сравнивать с прямой, то для Набокова более подходит парабола, разрывающая границы круга эмигрантской культуры, - это движение из бесконечности национальной к бесконечности всемирной.

Отвергнув почетное звание «великого писателя земли русской», практически поднесенного ему эмиграцией, Набоков предпочел быть «писателем мира», выйти за пределы русской культурной провинциальности, которую он ощущал особенно остро и в силу европейского воспитания, полученного в детстве, и в силу исключительной узости тем и интересов эмигрантской литературы («литературного курятника», по выражению Г. Н. Кузнецовой). Набоков, тем самым, - писатель-глобалист, европеизирующий культуру Толстого и Достоевского, приносящий ее в западный мир не как экзотическую «ам слав», а как составную часть европейского (трансатлантического) мироощущения. Набоков одновременно и главное оправдание русской эмиграции, и главный упрек ей, свидетельство потенций и энергии, потраченной на «внутреннее сгорание». Восторженное почитание ранним Набоковым И. А. Бунина и все более расширяющийся конфликт с ним в дальнейшем показателен для набоковского пути: это центробежная сила отталкивания от (эмигрантской) русской культуры во имя культуры всемирной. Эта сила создает во время чтения Набокова ощущение абсолютной свободы, полета, непривязанности к городам, странам и эпохам, где разворачивается действие.

С другой стороны, Набоков внутренне целен, постоянно пишет о своем, личном и бесконечно возвращается к нему от текста к тексту. Это характерное стремление русского писателя «мысль разрешить», «двадцать тысяч лье вокруг самого себя». Вопросы, которые пытаются разрешить его герои (равно актуальные для С. Кубрика, Р.-В. Фассбиндера или М. Горрис¹), кажутся насквозь русскими и родными то ли за счет узнаваемости набоковского Петербурга, то ли за счет генетической близости Серебряному веку. Центростремительная сила набоковского текста всегда или почти всегда приводит героя в собственное детство, где кроется разгадка его судьбы, почвы и вообще тайны бытия. Эта сила на протяжении всего чтения заставляет чувствовать повторяемость судеб, роковую привязанность человека к тому, что определяет его

жизнь, – а это не только воспоминания детства, но и каждая мелочь интерьера, как в «Защите Лужина», каждая случайная вещь, как палка в «Отчаянии».

Органически соединяя в сознании своего русского героя европейский культурный контекст и личную мифологию детства, Набоков предпринимает то, к чему была исторически призвана вся русская эмиграция, - ревизию русской культуры, творческое слияние национальной традиции с европейско-американской культурной жизнью. Поэтому столь актуален Набоков сегодня, в момент вхождения России в единое пространство мировой культуры. Его герой, медленно просматривая все вынесенное из России, пытается понять, что из культурного багажа понадобится ему дальше. Россия – главная тема эмигрантской литературы – делится в восприятии набоковского героя на разные семантические поля, которые частью отбрасываются за ненужностью, частью актуализируются, частью творчески переосмысляются. Эта расчлененность единого и неделимого для прочих эмигрантов понятия «Россия» иронико-полемически выставлена напоказ в «Других берегах»: «Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. Презираю россиянина-зубра, ненавидящего коммунистов потому, что они, мол, украли у него деньжата и десятины. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству»². В маленьком «лишь» – эпатирующее сужение темы. «Детство» можно понимать и в культурологическом плане. Это то ядро национальной культуры, которое и делает нас примечательными в море «взрослой жизни», культуры мировой.

В первом романе Набокова «Машенька» (1926) главный герой – русский эмигрант, относящийся к утерянной родине по-набоковски. Россия для него - исходная вечность. Один из персонажей, Алферов, назовет жизнь в России «довременной» (1, 52), это обычный мотив эмигрантской культуры. Столь же довременны отношения героя с героиней: Машенька оказывается образом из воспоминания-вечности. Воплотившимся дважды: в прошлой жизни под Петербургом, которая, в свою очередь, полусмутна, и в Берлине, в сознании Ганина. Воспоминание о Машеньке как бы соединяет Петербург и Берлин. От еще не успевших начаться воспоминаний петербургской девятилетней давности переход к современному Берлину – в центре абзаца: «В конце концов это было просто юношеское предчувствие, сладкие туманы, но Ганину теперь казалось, что никогда такого рода предчувствие не оправдывалось так совершенно. И целый день он переходил из садика в садик, из кафе в кафе, и его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу» (1, 58). Первое предложение («юношеское предчувствие») характеризует как состояние Ганина тогда, так и ощущения Ганина теперь, в Берлине. Второе предложение, кажется, возвращает к эмигрантской яви. Однако власть воспоминания сохраняется, оно уносится вперед – прошлое и будущее меняются местами. Воспоминание о Машеньке разрывает монотонную берлинскую жизнь героя, вытесняет из сознания опостылевшую любовницу Людмилу, с которой ранее никак не получалось расстаться. Порвав с Людмилой, «Ганин почувствовал, что свободен» (1, 56). Свободен не столько от надоевшей женщины, сколько от одноплановости эмигрантской судьбы (которая не позволяет сделать ни одного самостоятельного шага и навязывает случайных женщин, встреченных на чужбине, - искусственная близость, ограждающая от невыносимого одиночества).

На берлинских улицах Ганин ведет себя как петербургский влюбленный юноша. Вечером, прощаясь с поэтом Подтягиным, соседом по пансиону, Ганин говорит:

«- Знаете что, Антон Сергеевич? У меня начался чудеснейший роман. Я сейчас иду к ней. Я очень счастлив» (1, 65). Тут же, через границу главы (снимается еще одна временная и текстовая граница) – продолжение воспоминания, появление Машеньки (тогда, под Петербургом). В словах Ганина Подтягину можно усмотреть игру, подобную той, что он ведет, например, с Кларой. Интересная игра задумана им и с Алферовым: увести у него жену из-под носа. Эта пансионная игра роднит Ганина с будущим Годуновым-Чердынцевым: тот живет в одной квартире-пансионе с возлюбленной, но их отношения дома строго официальны. Однако за фразой «Я сейчас иду к ней», предваряющей воспоминание, стоит и другое - по выражению Алферова, «метемпсихоза»: воспоминание вливается в жизнь, или жизнь засасывается в воспоминание. Прежние отношения с Машенькой становятся важнее, истиннее реальностей берлинской жизни: «Это было не просто воспоминание, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо "интенсивнее" – как пишут в газетах (газета – воплощение линейной истории, культурной замкнутости и потому она награждается иронией. – Е. П.), – чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивавшийся с подлинной, нежной осторожностью» (1, 73).

Несостоявшаяся близость Ганина и Машеньки – некий трафарет, который будет наложен на многих героев Набокова, вплоть до Гумберта

Гумберта и Анабеллы. Этот мотив из детства неуклонно предопределяет расставание набоковских героев. За фразой Ганина «Мне все кажется, что кто-то идет» (1, 86), произнесенной когда-то под Петербургом и определившей отношения с Машенькой навсегда, стоит «нежная осторожность» влюбленного (воспитанного на культуре русского символизма) - нежелание окончательного воплощения идеального образа. Любовь Ганина и Машеньки состоит из калейдоскопических кусочков, она то разгорается, то остывает, но тлеет где-то в глубине души: «В этот странный, осторожно-темнеющий вечер <...> Ганин, за один недолгий час, полюбил ее острее прежнего и разлюбил ее как будто навсегда» (1, 85). Вся пламенность любви скрывается за разговорным «как будто». С этим соотносится и впечатление от последней встречи, расстановкой персонажей напоминающей бунинскую «Несрочную весну»: «<...> чем дальше она отходила, тем яснее ему становилось, что он никогда не разлюбит ee» (1, 87). Последняя встреча с Машенькой – последнее воспоминание о России. Еще ранее, в предшествующую разлуку появляется знак равенства между героиней и родиной: «Судьба в этот последний августовский день дала ему наперед отведать будущей разлуки с Машенькой, разлуки с Россией» (1, 83). Любовь к России и любовь к Машеньке тесно переплетаются в душе Ганина. Это заставляет разные отрывки текста прозвучать единым русским аккордом. Например, процитированные выше слова от повествователя «никогда не разлюбит ee» и слова Подтягина, обращенные к любящей Ганина Кларе: «Россию надо любить. Без нашей эмигрантской любви России крышка» (1, 72). Алферов же, муж Машеньки, Россию не любит. Он математик, воплощение «россиянина-зубра»:

– А главное, – все тараторил Алферов, – ведь с Россией – кончено. Смыли ее, как вот знаете, если мокрой губкой мазнуть по черной доске, по нарисованной роже...

– Однако... – усмехнулся Ганин (1, 46).

Алферов по-своему прав: Россия детства, их Россия, исчезла (недаром затронута гимназическая ассоциация). Но усмешка Ганина – указание на неполноту, линейность высказанной точки зрения. Ганин знает, что Россия тлеет в нем, а значит, бессмертна и бесконечна. Берлинский облик Машеньки (на фотографиях, разбудивших воспоминание) появится после очередной тирады Алферова о том, что «<...> наша родина, стало быть, навсегда погибла» (1, 52).

Россия, вслед за Машенькой, становится идеальным образом, который может, но не должен воплотиться. Апофеоз берлинского романа повторяет апофеоз романа петербургского: это тот же отказ, нежелание воплощения Галатеи. Отъезд Ганина «на юг земли» (1, 88) – на юг Франции, в Прованс (этот порыв Ганина позднее повторит Мартын Эдельвейс) – освобождение от линейности бытия (попадание в его конечную точку), от груза времени, а вместе с тем от эмигрантского груза России. Так же, как и Машенька, Россия-воспоминание много «действительнее» и «интенсивнее» ее реальной тени, оставшейся в мутной мгле за Вержболовым (последняя встреча с Машенькой происходит в 1917 г. на Варшавской железной дороге). Отъезд Ганина из Берлина, финал платонического романа с Машенькой неожиданно сопровождается воспоминанием о последнем объяснении с Людмилой. Людмила, отторгнутая образом Машеньки, теперь практически слилась с нею, в представляемом, воспоминаемом Машенькином облике есть «<...> что-то робкое, чужое <...>», как и в последнюю встречу³: роман кончен, флер очарования сдернут. «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня. – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни» (1, 111). Воспоминание исчерпывается, изживается. Вновь пережив прошлое, Ганин переосмысляет и отбрасывает его. Трудно представить Машеньку в Берлине, в смертельно-затхлом воздухе маленького пансиона, разве что полностью изменившуюся и раздавленную войной. Таково воплощение старой России – известный поэт Подтягин, бросивший писать стихи о березовых рощах и пишущий только ходатайства о разрешении ему выезда в Париж. Эмигрантская Россия растекается по Европе, повторяя извечную линию эмигрантской судьбы. Герой Набокова стремится в другом направлении: отъезд на юг Франции означает романтический побег от прошлого, начало жизни с чистого листа. Ганин сбрасывает с себя, как старое пальто, русскую культуру – интеллигентскую расслабленность и никчемность. Он оставляет Россию в пансионе, вместе с воспоминанием о Машеньке. Решение не встречать Машеньку приходит внезапно, когда по пути на вокзал Ганин смотрит на рабочего, строящего крышу: тот «<...> двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь» (1, 111).

Герою (ближе к концу романа мы узнаем, что Ганин – не настоящая его фамилия), в отличие от Подтягина, не нужна французская виза: обретенная свобода от своего прошлого, свобода от времени есть одновременно и свобода пространственных перемещений. Отбросив все

прежние ценности, он приобретает невиданные возможности: его следующий шаг ничем не предопределен и поэтому может быть любым.

В «Защите Лужина» (1929–1930) герой с самого начала отклонен от обычных эмигрантских путей. Лужин уехал в Европу еще перед войной, он свободен от России и не тяготится связью с нею. Он еще глубже, чем Ганин, зарывается в воспоминание, точнее (что сродни воспоминанию) в символическую жизнь, воплошенную на шахматной доске. Чем дольше живет Лужин, тем более осознает, что время и пространство – фикции. Показателен эпизод, когда, готовый играть с Турати, он выходит из гостиничного номера в коридор и недоумевает, где шахматный стол. «Он быстро отпер дверь и в недоумении остановился. По его представлению, тут сразу должен был находиться шахматный зал, и его столик, и ожидающий Турати. Вместо этого был пустой коридор, и дальше – лестница. <...> "Убрали, – кисло сказал Лужин, указав тростью на пустой коридор. – Я не мог знать, что все передвинулось"» (2, 78). Сам текст отрицает пространственно-временные границы. Основной временной прыжок на 16 лет, отделяющий Лужина-ребенка от Лужина-известного шахматиста, совершен внутри абзаца – точно так же, как в «Машеньке» происходил переход от воспоминания петербургского пригорода к берлинским улицам. Здесь временной скачок поддержан единством места:

«Когда он выздоровел (повторение сюжетной канвы «Машеньки», выздоровление – пограничное состояние души. – *Е.П.)*, его, похудевшего и **выросшего**⁴ (начало временного перехода. – *Е.П.)*, увезли за границу, сперва на берег Адриатического моря, <...> затем – в немецкий курорт, где отец водил его гулять по тропинкам, огороженным затейливыми буковыми перилами. Шестнадцать лет спустя, снова посетив этот курорт, он узнал глиняных бородатых карл между клумб <...» (2, 38).

Сделан особый акцент на то, что ни мировая война, ни русская революция не оказали никакого влияния на судьбу и мироощущение героя. Об этом (текстовая ирония) размышляет писатель, Лужин-отец, собирающийся писать книгу о сыне: «Теперь, почти через пятнадцать лет (напоминание о временном скачке. – Е. П.), эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества, ибо во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определенной человеческой личности (скрытая ирония. – Е. П.), следовало как-то упомянуть о войне, и даже смерть героя в юных летах не могла быть выходом из положения (ирония выходит из

подполья. – Е. П.). <...> С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить (игра на многозначности глагола. – Е. П.) героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно. Это было уже подлинное насилие над волей писателя. Меж тем, как могла революция задеть его сына?» (2, 44). Набоков разрушает канон, столь подробно описанный его коллегой, Лужиным-старшим, Шахматист Лужин проходит сквозь войну и революцию, не замечая их. На Лужине нет пальто русского интеллигента, которое Ганин снимал с себя на протяжении всего первого романа, он как бы вне любых национальных культур. Заперев себя в пространстве шахматной доски, Лужин нашел широчайшие возможности приложения мысли. Знаменательно, что «постепенному развитию» человека, погруженного в историю и полностью зависящего от истории, противопоставлена не знающая пространства и времени сфера шахматной игры. Отказавшись от многих интересов человеческого бытия (внешне он иногда выглядит как недочеловек, приобщенный к цивилизации неандерталец), Лужин едва ли не один в Европе остался человеком в то время, когда остальные убивали себе подобных.

Его реальность – таинственные силы бытия, символически воплощенные в шахматных партиях. Герой чувствует их могущество и «тайную недоброжелательность». Героиня романа (не имеющая имени) смутно ощущает их значительность и важность. Она противополагает игру Лужина той пародирующей Толстого («след смутных и извращенных реминисценций из "Войны и мира"» (2, 59)) салонной игре мнений, которой занимаются все ее знакомые. Игре мнений, в сфере которой не подвергается сомнению важность войны и революции: «"Ну что? Как?" – спросила она. "Оформится во время игры, – сказал Лужин. - Просто-напросто намечаю некоторые возможности". У нее было чувство, что она ошиблась дверью, попала не туда, куда метила, но в этом неожиданном мире было хорошо, и не хотелось переходить в тот, где играют в мнения» (2, 62). Точно так же представляют «мир мнений» и эмигрантские и «потусторонние» (метафора – преддверие игры в Зоорландию из «Подвига»), т. е. советские газеты, от которых и вовсе веет «<...> холодом гробовой бухгалтерии <...>» (2, 132). Над газетной приземленностью иронизирует теперь не повествователь и не герой, а сам сюжет: Лужин, воспользовавшись тем, что жена читает вслух, решает, отрешившись от суетных слов, шахматные задачи - воплощение «роскоши» мысли: подчиненных человеческому сознанию, препарированных таинственных сил.

Именно эти таинственные силы связывают Лужина с его невестой. Еще в «Машеньке» важную роль играли некоторые странные совпадения в судьбах героев. Например, в одном из писем времен Гражданской войны Машенька списала стихотворение Подтягина; Ганин оказался под одной крышей с Подтягиным в Берлине. Здесь совпадений много больше, все они - из детства, ибо и герою, и героине дана «<...> таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен <...>» (2, 60). Именно в этих совпадениях и сквозит оставленная Россия. Между строк выясняется, что у героев был один и тот же учитель географии, преподававший в мужской и женской гимназиях, - большой любитель шахмат. Героиня в детстве читала книжки отца Лужина: она случайно вспомнит сюжет, но так и не вспомнит фамилии автора. Кроме того, роковая петербургская тетя, познакомившая Лужина с шахматами, имеет общих знакомых с родителями его невесты. Приехавшая в гости «знакомая из Ленинграда» рассказывает о петербургской тете. Таинственная сеть совпадений завлекает героя и героиню, решение о браке принимается как неотвратимое влечение судьбы: «<...> она старалась остановиться, ухватиться за все его недостатки и странности, сказать себе раз навсегда, что этот человек ей не пара, – и в то же время совершенно отчетливо беспокоилась о том, как это он будет держаться в церкви, как он будет выглядеть во фраке» (2, 63).

России детства, России-судьбе главных героев противостоит размалеванная Россия эмигрантского салона, созданного тещей и тестем Лужина. Это новое лицо «россиянина-зубра»: «Ее родители, снова разбогатев, решили зажить в строгом русском вкусе, как-то сопряженном со славянской вязью, с открытками, изображающими пригорюнившихся боярышень, с лакированными шкатулками, на которых красочно выжжена тройка или жар-птица <...>» (1, 59). Лужина не трогает российский колорит, но однажды сахарница в «русском доме» напомнит ему детство: «<...> сахарница была точь-в-точь такая же, как та, из которой он черпал сахарную пудру на веранде, в летний малиновый вечер, много лет тому назад» (1, 76). В «русском доме» лжет все, кроме одной вещи, и ее достаточно, чтобы вспомнить о подлинной России, сохранившейся в душе.

Ведь главная причина всех происходящих событий – бесконечное повторение некоего жизненного круга, заданного в детстве – прошлой вечности. Побег Лужина со станции перед отъездом в гимназию повторится во время пар-

тии с Турати (он так же пойдет через лес, будет искать дом и чердак) и в финале при возвращении Валентинова. Защита, которую вырабатывает Лужин против натиска Турати, превратится в защиту от натиска «мира мнений», а затем и таинственных сил судьбы. Линия судьбы замкнулась в круг бытия, судьбы, рока. Герой чувствует свою беспомощность перед ним. И так же, как Ганин, пытается круг разорвать.

Ему предлагают рецепт Ганина – отъезд. движение по географической карте, на которой Лужин (как и во всем остальном) пытается отыскать свой таинственный (шахматный) смысл, лежащий вне национальных границ: «"Но в общем все это можно было бы устроить пикантнее, говорил он, показывая на карту мира. - Нет тут идеи, нет пуанты". И он даже немного сердился, что не может найти значения всех этих сложных очертаний, и долго искал возможность, как искал ее в детстве (показатель подлинности. -Е.П.), пройти из Северного моря в Средиземное по лабиринтам рек или проследить какой-нибудь разумный узор в распределении горных цепей» (2, 108-109). В «Машеньке» примерно так же интерпретировал карту Европы математик Алферов, но сопрягая физическую географию с национальной идеей: «Я советую вам здесь (в Германии. – $E. \Pi.$) остаться. <...> Это, так сказать, прямая линия. Франция скорее зигзаг, а Россия наша, та – просто загогулина» (1, 44). Интересно, что некая «чета Алферовых», в напоминание о «Машеньке», посещает берлинскую квартиру родителей героини (2, 74). Разница между Алферовым и Лужиным в том, что первому более всего нравится прямота линий, второй же ценит роскошные комбинации, непрямые пути.

Подлинное ощущение свободы Лужин находит в смерти, в «выходе из игры», за пределы жизненного круга. Лужин вообще временами напоминает идеального символиста (более мотивированно устремленного в вечность, чем, скажем, лирический герой «Стихов о Прекрасной Даме»). Слышен здесь и отголосок бунинских тем - Память, выход из Цепи, «освобождение» (творческое тяготение-отталкивание Набокова и Бунина до сих пор намечено лишь пунктиром и требует специального исследования). Однако вечность Лужина оказывается однобокой и узкой, как русский символизм или шахматная доска. Перегруженный задачами судьбы, милый и наивный Лужин убегает в вечность от культуры как таковой – почти что из «русского дома» (от опекающей его жены, из созданной ею квартиры), от людей, имена которых иронически напоминают о (европейском) марксизме (Турати и Валентинов). Интересно, что, если Ганин конспиративно терял имя в финале, перед побегом

через границу, растворяясь во всемирности, то Лужин, напротив, уходя в вечность, обретает имя: в последней строке романа мы узнаем, как его зовут.

Жизненный путь, подобный лужинскому, совершает Мартын Эдельвейс в романе «Подвиг» (1931–1932). Мартын – это Лужин за чертой романного финала, преодолевший еще одну, главную текстовую границу. Однажды он сравнит себя с разбуженным лунатиком, «<...> который видит вдруг и карниз, на котором висит, и свою задравшуюся рубашку, и толпу на панели, глядящую вверх, и каски пожарных» (2, 256).

Если Лужин находится в уникальном внекультурном положении, то Мартын изначально, с детства, вписан в контекст именно культуры европейской: «<...> ему (Мартыну. – Е. П.) не приходилось жалеть, что не Ерусланом, а западным братом Еруслана было в детстве разбужено его воображение. Да и не все ли равно, откуда приходит нежный толчок, от которого трогается и катится душа, обреченная после сего никогда не прекращать движения» (2, 157). Мать Мартына, Софья Дмитриевна пытается таким образом избегнуть в воспитании сына «сюсюкающих слов» и «нравоучительства» - всей той сусальной аляповатости, что не только заполняет «русский дом» родителей невесты Лужина, но и вообще свойственна русской культуре. Параллельность европейских и русских легенд создает в сознании Мартына метатекст, где параллельно развиваются похожие друг на друга текстовые пласты. Детали и имена не важны, ибо Тристан – родной брат Еруслана, как швейцарский дядюшка Генрих – родной брат отца Мартына. Главное – толчок, побуждающий душу к движению, воплощенному в тропинке на картине, висящей над кроватью Мартына: «<...> не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» (2, 158). Изображенные на картине «<...> густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» (2, 157) – напоминает детскую «защиту» Лужина, его побег в усадьбу через лес, который станет, как и здесь, моделью всей жизни. Интересно, что в раннем стихотворении Набокова («Лес», 1920) путь через темный и страшный лес выводил странника на русские просторы.

Так же, как у Лужина, Россия живет у Мартына много глубже, чем в воспоминаниях войны и революции. Годы революции подернуты для него счастливым детским флером сказочного Крыма и омрачены лишь смертью отца⁵. Русскость Мартына пробуждается во время учебы в Кембридже: «Встречаясь с англичанами-сту-

дентами, он, дивясь, отмечал свое несомненное русское **нутро**» (2, 191). Россию он изучает из-за границы, у профессора Арчибальда Муна, относящемуся к России по-эмигрантски, как к мертвой цивилизации – Вавилону. «Гражданская война представлялась ему нелепой: одни бьются за призрак прошлого, другие за призрак будущего, – меж тем как Россию потихоньку украл Арчибальд Мун и запер у себя в кабинете» (2, 198). Афористическое определение Гражданской войны (с изъятым из временной цепочки настоящим - собственно жизнью) заключено в «саркофаг» профессора Муна. Так изменяется «россиянин-зубр»: у Муна нет коммерческих интересов в России, но он претендует на монопольное владение русской культурой и потому бальзамирует ее. Мартын повторит афористическое определение, рисуясь перед Соней. В позициях обеих воюющих в России сторон есть тоскливая узость, воплощаемая общественным деятелем Иоголевичем: «Было очевидно, что единственное, чего он полон, единственное, что занимает его и волнует, – это беда России, и Мартын с содроганием представлял себе, что было бы, если б взять да перебить его бурную, напряженную речь анекдотом о студенте и кузине» (2, 215-216). «Анекдот о студенте и кузине» - это именно живая жизнь, пульсирующая в отношениях Мартына, Сони и Дарвина. Но столь же узко и музейное восприятие России профессором Муном (с напудренным носом), изгнанным меняющимся Мартыном из своей жизни и Набоковым со страниц романа: «И впервые Мартын почувствовал нечто для себя оскорбительное в том, что Мун относится к России как к мертвому предмету роскоши. <...> Порою он невольно любовался мастерством его лекций, но тотчас же, почти воочию, видел, как Мун уносит к себе саркофаг с мумией России. В конце концов Мартын от него совсем отделался (соединение словарного значения со "слэнговыми" значениями, которых Мун не знает и потому не выносит 6 . – *Е. П.)* взяв кое-что, но претворив это в собственность, и уже в полной чистоте зазвучали русские музы» (2, 221).

Живая Россия прорастает видениями в заграничной жизни Мартына. Россия, ее дух сущность, появляется вдруг посреди Европы – в Англии, в Швейцарии, в Греции. Например, во время катания по английской речке друг Мартына Вадим точно определит запах: «<...> сказал: "пахнет Крымом", что было совершенно верно» (2, 202). Катание на лыжах в Швейцарии на минуту напоминает Петербург: «Лыжи ему понравились, на мгновение всплыл занесенный снегом Крестовский остров <...>. Да, он опять попал в Россию» (2, 205). Точно так же герой стихотворе-

ния Набокова «Сон на Акрополе» (1919) видел русское село и луговой простор, поднявшись (почти по Арчибальду Муну) на афинский Акрополь.

Все эти видения - из детства. Рядом с ними детские сны, где Мартын видит себя изгнанником, воплотившиеся потом (сейчас) в русском Берлине (и вновь стихотворная параллель тема странника очень похоже развивается в стихотворении «Возвращение», 1920⁷). В том же ряду воспоминание о французском поезде, детском заглядывании в тайну – за ночное окно, рифмующемся с темной тропинкой над кроваткой. Поезд, как и тропинка, превращается в символ жизненного пути: «Он подумал, какая странная, странная выдалась жизнь, - ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой <...>. А тут, в этом спальном вагоне, тут ехало, должно быть, детство его <...>» (2, 262). Здесь же, в поезде едет и видение Зоорландии, мифической выдуманной им и Соней страны, рядом черт отождествляемой с покинутой таинственной Россией. «Двери некоторых отделений были открыты, в одном голубые солдаты шумно играли в карты» (2, 262). Это те самые зоорландские солдаты, что послужили причиной сумасшествия Ирины: «<...> когда, уже в другом вагоне, поближе к Москве, солдаты – на полном ходу – вытискивали в окно ее (матери Ирины. – $E. \Pi.$) толстого мужа <...>. Да, он был очень толст и истерически смеялся, так как застрял в окне, но наконец напиравшие густо ухнули, и он исчез, и мимо пустого окна мчался слепой снег. <...> Зоорландская ночь показалась еще темней, дебри ее лесов еще глубже, и Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса (с картины над кроватью. – Е. П.), где в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и тленом» (2, 257-258). Именно Ирина единственная чувствует, что Мартын собрался в Россию-Зоорландию.

Ряд абсурдных черт Зоорландии, с одной стороны, пародирует идею страны всеобщего равенства, с другой – подчеркивает ее сказочную рукотворность: «"<...» вот, например, вышел там закон, что всем жителям надо брить головы, и потому теперь самые важные, самые такие влиятельные люди – парикмахеры""Равенство голов", – сказал Мартын (намечена будущая прозрачность героев "Приглашения на казнь". – Е.П.). <...» ветер признан был благой силой, ибо, ратуя за равенство, не терпел башен и высоких деревьев, а сам был только выразителем социальных стремлений воздушных слоев (ирония над советским значением слова. – Е.П.), прилежно следящих, чтобы вот тут не было жарче,

чем вот там. И, конечно, искусства и науки объявлены были вне закона <...>» (2, 256). С другой стороны, Зоорландия актуализирует мир волшебной сказки с ее темными лесами, тайнами и чудовищами. Наконец, Зоорландия есть загробная страна, куда уходят насовсем, откуда никто не возвращался: «<...> вот есть на свете страна, куда вход простым смертным запрещен» (2, 255). Она ужасна и прекрасна одновременно.

Неведомая Зоорландия напоминает Россию многочисленных эмигрантских текстов 1920х гг. Они пародируются в сознании Мартына, единственно молчащего (как Лужин в «русском доме») у известного писателя Бубнова: «<...> очередное стихотворение о тоске по родине или о Петербурге (с обязательным присутствием Медного всадника <...>» (2, 251) – и столь же обязательным отзывом самого Бубнова: «Только, знаете, слишком у вас Петербург портативный» (2, 251). Бубнов (с иронически большевистской фамилией), между прочим, украдет у Мартына его Зоорландию, напечатает о ней фельетон в газете. Отчасти сам набоковский текст напоминает «возвращения в Россию», характерные для эмигрантской литературы 1920-1930-х гг. - прежде всего, утопию П. Н. Краснова «За чертополохом», где в неведомую Россию нет дороги, путь туда опасен и труден. Красновский мотив «голос родины» у Набокова уходит в почву, причем по параболическим законам российской «загогулины» (родственной французскому «зигзагу») любовь к русской земле особенно остро ощущается Мартыном, батрачащим на земле Прованса: «Ведь есть еще – как бы сказать – любовь, нежность к земле, тысячи чувств, довольно таинственных» (2, 261).

Однако основу тяги в Зоорландию составляет все то же стремление вернуться в детство, в исходную вечность. Недаром Зоорландия (попытки конспирации, сокрытие самой большой тайны – своего происхождения) начинается для Мартына на юге Франции, обетованной земле детства, где когда-то из окна поезда он увидел ту же тропинку, что висела, как икона, в Петербурге у него над головой. Летя в поезде на юг, Мартын думает о том, как будет ехать на север – линейность пространства отменена, Франция и Россия слились воедино: «И вот так я буду ехать на север, вот так, – в вагоне, который нельзя остановить <...>» (2, 261). Роковое «нельзя остановить» и есть бесконечность движения по параболе, начавшегося в раннем детстве. И все, что остается после подвига Мартына, – это все та же таинственная тропинка через лес: «<...> темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» (2, 296).

В романе «Дар» (1937-1938) герою возвра-

Е. Р. Пономарев

щен ряд черт Ганина. При этом Федор Константинович Годунов-Чердынцев – поэт и писатель. Порой кажется, что автор нарочно приближает к себе героя в чем-то одном (Мартыну, например, передан ряд автобиографических черт), чтобы абсолютно разойтись с ним в прочих проявлениях человеческой личности. Первый сборник стихов Годунова-Чердынцева целиком посвящен впечатлениям детства, которые оказывают на него, как и на всех набоковских персонажей. огромное влияние. Эти стихотворения - «<...> модели <...> будущих романов» (3, 65). Черпая вдохновение в «прошлой вечности», Годунов-Чердынцев вспоминает сюжеты своих произведений: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (3, 174). Герой-писатель стремится ретроспективно заглянуть в исходную вечность - «обратное ничто» (3, 12). И затем, по параболе, сознание движется обратно: «<...> туманное состояние младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия <...>» (3, 12). По наследству от Ганина герою достается «выздоровление», отдающее символистским «младенчеством», от (национального) детства и свойство воспринимать мир непосредственно, как только что сотворенный (вымытая дождем, блестящая берлинская мостовая становится осязаемым остранением).

Временные сдвиги, которые с мучительным напряжением создает Ганин, для Годунова-Чердынцева, обогащенного шахматным опытом Лужина, не представляют никакого труда: они естественны и очевидны. Он живет одновременно в нескольких временах – в Берлине, в Петербурге, на Памире. Время для него не линейно: оно многослойно, как складки ковра. Выпрыгнув из одного трамвая и перейдя в другой (как Ганин, вспоминая, переходил из одного берлинского кафе в другое), отказавшись от прозы эмигрантских будней – приносящего хлеб урока, герой размыкает жизненный круг. Точно так же, параболически, он ездит по Берлину, выигрывая у неизвестного ему автора трамвайных правил прямолинейной судьбы: «Он <...> выскочил (из трамвая. – E. Π .) и зашагал через скользкую площадь к другой трамвайной линии, по которой обманным образом мог вернуться в свой район с тем же билетом, – годным на одну пересадку, а отнюдь не на обратный путь, но честный казенный расчет, что пассажир будет ехать только в одном направлении, подрывался в некоторых случаях тем, что при знании маршрутов, можно было прямой путь незаметно обратить в дугу, загибающуюся к отправной точке» (3, 76). То недостижимое, зачем Ганин стремился в Прованс, а Мартын Эдельвейс – в Советскую Россию, Годунов-Чердынцев легко находит прямо на берлинской улице.

Свою внутреннюю свободу он стремится уложить в границы художественного текста – и намечается метатекст XXI столетия: «Да, я мечтаю когда-нибудь произвести такую прозу, где бы "мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни"» (3, 65). Текст, создаваемый Годуновым-Чердынцевым на протяжении романа, имеет ту же функцию, что и воспоминание Ганина, – это попытка преодолеть всевластие прошлого, национальную замкнутость, ограниченность отдельной личности. Постепенно появляются три сюжета для нового произведения, составляющие единый метасюжет. Это самоубийство Яши Чернышевского, жизнь отца героя, знаменитого ученого, и наконец, жизнь и творчество Николая Гавриловича Чернышевского. Все три темы историко-биографические, что чрезвычайно характерно для эмиграции 1930-х⁸. Все три темы взаимосвязаны. Окончательно воплощается последняя тема, она оказывается наиболее яркой проекцией пульсирующей в подтексте темы России.

Тема России пробивается впервые в стихотворении, сочиняемом ночью на берлинской улице, как бы вложенном в его автора таинственными силами: «Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха» (3, 51). Поэт-медиум ведет диалог с Россией:

> <...> сама душа не разберет, мое ль безумие бормочет, твоя ли музыка растет... (3, 52).

Это стихотворение заканчивает эссе о самоубийстве Яши. Музыка России естественно прорастет в повествование об отце, в котором смещены все возможные временные планы. Отец героя – путешественник, «вольный странник» - предстает всесторонне одаренной, ренессансной личностью, поэтому в теме отца неожиданно проступает постоянная для русской интеллигенции пушкинская тема. Шутка брата наводит Годунова-Чердынцева на мысль, что Пушкин, пощади его пуля Дантеса, вполне мог быть современником отца. В театральной ложе появляется «<...> желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль <...>» (3, 91). Это одновременно рука некоего неизвестного господина, рука погибшего отца и рука безвременно ушедшего Пушкина. Которая - в силу метонимических смещений – написала «Анчар», «Графа Нулина», «Египетские ночи». Так создают-

ся складки ковра времени, когда одна далекая эпоха соприкасается с другой, недавней, и одна и та же рука с легкостью принадлежит трем разным людям. Полнота отцовской жизни отождествлена с пушкинской полнотой и в едва уловимой сфере ритма: «От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» (3, 88).

Пушкинская полнота жизни противостоит линейной узости шестидесятничества, подчеркиваемой в Николае Чернышевском. В четвертой главе смакуются подробности вымученного материализма революционера - «<...> любовь к вещественности без взаимности» (3, 202): «Вот какая страшная отвлеченность получилась в конечном счете из "материализма"! Чернышевский не отличал плуга от сохи; путал пиво с мадерой; не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы; но характерно, что это незнание ботаники сразу восполнял "общей мыслью", добавляя с убеждением невежды, что "они (цветы сибирской тайги) все те же самые, какие цветут по всей России". Какое-то тайное возмездие было в том, что он, строивший свою философию на познании мира, которого сам не познал (каламбур, воплотивший суть полемики. – E. Π .), теперь очутился, наг и одинок, среди дремучей, своеобразно роскошной, до конца еще не описанной природы северо-восточной Сибири: стихийная, мифологическая кара, не входившая в расчет его человеческих судей» (3, 219). Сосланный Чернышевский как бы прошел сквозь складки времени и пространства, метатекст человеческой жизни, но так ничего и не понял, остался линейным и одноплановым. Отец героя, описывая природу Сибири (мотив творчества как «воссоздания мира», восходящий к Ганину), напротив, как бы всматривается вглубь материи: «Он рассказывал о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой чернорабочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов <...> и словно придумана забавником-живописцем как раз ради **умных** глаз человека <...>» (3, 100).

Эссе об отце заканчивается «ботанической» характеристикой революции, в которой и сгинул отец: «На вокзале была мерзкая, животная суета: это было время, когда щедрой рукой сеялись семена цветка счастья, солнца, свободы. Он теперь подрос. Россия заселена подсолнухами. Это самый большой, самый мордастый и самый глупый цветок» (3, 138). Трагедия России воплощается в зарослях подсолнуха, напоминающих чертополох Краснова, отделивший Россию от Европы. Пушкин и отец героя-писателя воплощают всемирность русской культуры, Чернышев-

ский – революционную узость интересов, как общественный деятель Иоголевич в «Подвиге».

Поворот к размышлениям о Н. Г. Чернышевском происходит как бы случайно - при помощи шахматного журнала, отголоска «Защиты Лужина». Рассуждение героя развивается одновременно в нескольких планах бытия, созидая метатекст каждой фразы: «Добросовестные, ученические упражнения молодых советских композиторов (вводится музыкальная тема, сопровождающая шахматную. – Е. П.) были не столько "задачи", сколько "задания": в них громоздко трактовалась та или иная механическая тема <...> без всякой поэзии; это были шахматные лубки, не более, и подталкивающие друг друга фигуры делали свое неуклюжее дело с пролетарской серьезностью, мирясь с побочными решениями в вялых вариантах и нагромождением милицейских пешек» (3, 156). Подсолнух перенесен на шахматную доску и оказывается начисто лишенным вдохновения. Политика и стиль мышления неразделимо соединены.

Отсюда – переход к российской истории: «Вдруг ему стало обидно – отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? Или в старом стремлении "к свету" таился роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что этот "свет" горит в окне тюремного надзирателя, только и всего? Когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых?» (3, 157).

Набоковский герой включается в эмигрантскую дискуссию об истоках большевизма, начатую Г. П. Федотовым в 1920-е гг., что крайне не характерно для набоковского героя, изначально стоявшего в стороне от эмигрантских интересов. Ему близка сама идея пересмотра интеллигентских традиций. Однако подход Годунова-Чердынцева значительно шире позиции Федотова. Ревизия русской культуры, предпринятая Г. П. Федотовым, Н. А. Бердяевым и другими философами религиозно-либерального толка, имела целью освобождение от коммунистической скверны и возвращение русской мысли на праведный путь. Годунов-Чердынцев стремится отбросить любую узость интеллигентской традиции и прежде всего ее стержень - революционную борьбу за/против самодержавного государства, ничего не дающего ни для органического развития культуры, ни для всестороннего развития образованного человека. Н. Г. Чернышевский - знамя интеллигенции, остающийся и знаменем эмиграции как олицетворение борьбы за идею.

Федотов в «Письмах о русской культуре» сближает Чернышевского и Ленина, стирая его нимб свободолюбца: «В известном смысле можно сказать, что большевизм был возвращением к традициям 60-х гг. Конечно, в нравственном смысле нельзя и сравнивать Ленина с Чернышевским. Но умственный склад их был сходен, недаром Чернышевский вошел в творимую легенду революции как предтеча большевизма»⁹. Н. А. Бердяев, анализируя эпоху 1860х, ставит иной акцент: религиозное горение русской интеллигенции привело к оскудению культуры. «Несмотря на обширную ученость, Чернышевский не был человеком высокой культуры. Тип культуры был пониженный по сравнению с культурой людей 40-х гг. В нем было безвкусие, принесенное семинаристами и разночинцами»¹⁰. Годунов-Чердынцев отбрасывает любые философские оговорки и футуристически эпатажно делает из безвкусицы доминанту личности революционера. Полное непонимание искусства свидетельствует о его полной несостоятельности и во всех других вопросах культуры. Например, ущербность эстетики Чернышевского всецело замешана на ушербности в любви: «Смело можно сказать, что в те минуты, когда он льнул к витрине, полностью создалась его нехитрая диссертация "Эстетические отношения искусства к действительности" (неудивительно, что он ее впоследствии написал прямо набело, сплеча, в три ночи; удивительнее то, что он за нее, хоть и с шестилетним опозданием, так-таки получил магистра)» (3, 201).

«В антиэстетизме Чернышевского был сильный аскетический мотив, - пишет Бердяев о магистерской диссертации. - Он уже хотел того типа культуры, который восторжествовал в коммунизме, хотя часто в карикатурной форме, - господство естественных и экономических наук, отрицание религии и метафизики, социальный заказ в литературе и искусстве, мораль социального утилитаризма, подчинение внутренней жизни личности интересам и директивам общества»¹¹. Годунов-Чердынцев педалирует лишь один момент этой характеристики, отметая все другие: «Таким образом, борясь с чистым искусством, шестидесятники, и за ними хорошие русские люди вплоть до 90-х гг., боролись, по неведению своему, с собственным ложным понятием о нем, <...> - так и Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым и воевал, поражая пустоту» (3, 213).

Столь же жестко поступает Годунов-Чер-

дынцев и с другим лагерем шестидесятников, предельно эпатируя читателя. Тургенев оказывается лишь чуть более тонким в понимании искусства, чем Чернышевский: «<...> Дружинин с его педантизмом и дурного тона небесностью, Тургенев с его чересчур стройными видениями и злоупотреблениями Италией, – часто давал врагу как раз ту вербную халву, которую легко было хаять» (3, 213). В один котел безвкусных шестидесятых швыряет набоковский герой и третью силу – правительство, вновь соприкасаясь с либеральной мыслью. Почти повторяя Федотова, назвавшего в «Трагедии интеллигенции» монархию Николая I «первым опытом реакционного народничества»¹², Годунов-Чердынцев пишет: «Действительно, у Чернышевского, так же, как у Николая I или Белинского, высшая похвала литератору была: дельно» (3, 229). Цель Годунова-Чердынцева – полное развенчание шестидесятых, эпохи, сделавшей русскую культуру предельно провинциальной, замкнувшей русскую мысль в круг революции.

Непонимание пушкинской стихии в русской культуре (которую тот же Федотов считает единственной, способной противостать коммунистической культуре; неслучайно Бердяев вовсе не упоминает Пушкина в «Истоках и смысле русского коммунизма») стало трагедией шестидесятых. Рассуждая о материалистах XIX столетия (от Белинского до Михайловского), Годунов-Чердынцев полемизирует с предисловием к «Что делать?»: «плохое владение языком» для него прямое следствие провинциального убожества мысли. Он выписывает из сочинений «материалистов» наиболее заковыристые фразы и добавляет: «А какими метафизическими монстрами оборачивались иной раз самые тверезые суждения этих материалистов <...>, точно слово мстило им за пренебрежение к нему» (3, 180). Эта месть настигает и Чернышевского. Сначала за отзыв о Пушкине, цитата из Дудышкина: «Поэзия для вас – главы политической экономии, переложенные на стихи» (3, 225). Годунов-Чердынцев в эссе о Чернышевском продолжит метафорическую игру и переложит на стихи политэкономию Маркса: «Перевожу стихами, чтобы не было так скучно» (3, 220). «Чтобы не было так скучно», Годунов-Чердынцев закруглит и весь свой текст о Чернышевском, замкнув линию его жизни в круг судьбы.

Этот круг отдает непонимающего, беззащитного героя в полную власть таинственных сил: «"Я прочел его отвратительную книгу (диссертацию), – пишет последний (Тургенев. – Е. П.) в письме к товарищам по насмешке. – Paka! Paka! Рака! Вы знаете, что ужаснее этого еврейского проклятия нет ничего на свете". Из этого "рака", –

суеверно замечает биограф, – получился семь лет спустя Ракеев (жандармский полковник, арестовавший проклятого) <...>» (3, 224). В дальнейшем «словесная» месть судьбы разрастается, как снежный ком, и подкрепляется местью (мета)текста, написанного Годуновым-Чердынцевым: в сочинение Чернышевского прорывается вставка из «Египетских ночей», после (гражданской) казни тело казнимого оживает и отправляется в долгую бесславную ссылку. Силы судьбы, терзавшие Лужина, набрасываются на Чернышевского. А вместе с ним – подтекстовый ход мысли, ведущий за пределы эссе, в текст третьей главы – и на Россию: «Он живо чувствовал некий государственный обман в действиях "Царя-освободителя", которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела; царская скука и была главным оттенком реакции. После манифеста стреляли в народ на станции Бездна, - и эпиграмматическую жилку в Федоре Константиновиче щекотал безвкусный соблазн дальнейшую судьбу правительственной России рассматривать, как перегон между станциями Бездна и Дно» (3, 183). Эпиграмма, как и прочие метатекстовые приемы Годунова-Чердынцева, изгибает прямую истории.

Годунов-Чердынцев начинает писать о Чернышевском, ибо недоумевает: «<...> его так поразило и развеселило допущение, что автор с таким умственным и словесным стилем, мог каклибо повлиять на литературную судьбу России <...>» (3, 175). Изучая творчество писателя, он убеждается, что это роковое стечение обстоятельств и одновременно ирония истории, когда человек, не приспособленный к героическому, оказался в роли героя. В этом черта эпохи, проглядевшей Пушкина. В этом – объяснение культурному оскудению России. «Эту значительность в тайной жизни страны он приобрел неизбежно, с согласия своего века, семейное сходство с которым он сам в себе ощущал» (3, 236). «Роковой изъян» губит и Чернышевского, и всю Россию – это «смесь невежественности и рассудительно-

Развенчивая Чернышевского и шестидесятые, Годунов-Чердынцев отбрасывает от себя всю традицию «проклятых вопросов», казавшихся вопросами невероятной важности, но не стоившими и выеденного яйца. Это вяжущее мысль российское наследство, которое не нужно в Европе. Это груз, привязанный к ногам, не позволяющий сделать ни одного самостоятельного шага, обрекающий на умственное прозябание вдали от бурлящей идеями всемирной культуры. Здесь Годунов-Чердынцев, как ранее Ганин, один противостоит всей эмигрантской среде.

«Невежественность и рассудительность»

пронизывают критические отзывы о сочинении Годунова-Чердынцева: все эмигранты как один встают на защиту, пользуясь выражением Федотова, «хранимых заветов» шестидесятничества. Революция ничему не научила русское общество. Другой яркой иллюстрацией кружкового умствования становится описание собрания Общества Русских Литераторов в Германии (Годунов-Чердынцев, как в подобных ситуациях Лужин и Мартын, наблюдает интеллигенцию со стороны). И, наконец, свидетельство жизненности хранимых традиций – история Яши Чернышевского, по иронии судьбы и Набокова, однофамильца шестидесятника.

Произошедшая «драма» разыгрывается в среде экзальтированной молодежи, изучающей в немецком университете отвлеченные дисциплины. Яша занимается философией, его подруга Оля – искусствоведением: «Оля занималась искусствоведением (что в рассуждении эпохи звучит, как и весь тон данной драмы, нестерпимо типичной нотой) <...>» (3, 41). Типичной для всей интеллигентской традиции (начиная с Рудина или Веры Павловны). «Драма» не стоит выеденного яйца, смешна, но имеет трагический конец: самоубийство Яши, горе его родителей. Любовный треугольник подменен в ней «треугольником, вписанным в круг» сложных «метафизических» отношений. Усложненность треугольника в том, что Яша «<...> влюблен в душу Рудольфа» (3, 40). Федор Константинович видит два источника этой влюбленности – один чувственный, другой идейный, причем идейный на первом месте: «Можно понять брезгливость Рудольфа, – но с другой стороны... мне иногда кажется, что не так уж ненормальна была Яшина страсть, – что его волнение было в конце концов весьма сходно с волнением не одного русского юноши середины прошлого века, трепетавшего от счастья, когда, вскинув шелковые ресницы (чувственный элемент. – Е. П.), наставник с матовым челом, будущий вождь, будущий мученик, обращался к нему <...>» (3, 40). То же сказано в эссе о саратовских учениках Николая Чернышевского: «Но саратовские гимназисты постарше увлекались им; иные из них впоследствии привязались к нему с той восторженной страстью, с которой в эту дидактическую эпоху люди льнули к наставнику, вот-вот готовому стать вождем <...>» (3, 209). Трагедия в Берлине происходит оттого, что будущий вождь Рудольф еще менее, чем Николай Чернышевский, в состоянии быть вождем: «<...> если бы только Рудольф был в малейшей степени учителем, мучеником и вождем, – ибо на самом деле это был что называется "бурш", – правда, бурш с легким заскоком <...>» (3, 40).

Е. Р. Пономарев

Для Годунова-Чердынцева, подчинившего себе время, нет никакого секрета и в таинственных силах судьбы. К эпиграмме о станциях Бездна и Дно подключается буерак под Берлином, где покончил с собой Яша Чернышевский. Дело в том, что «<...> если вообще представить себе возвращение в былое с контрабандой настоящего, как же дико было бы там встретить в неожиданных местах такие молодые и свежие, в каком-то ясном безумии не узнающие нас, прообразы сегодняшних знакомых; так женщина, которую, скажем, со вчерашнего дня люблю, девочкой, оказывается, стояла почти рядом со мной в переполненном поезде (отзвук «Машеньки»? – Е. П.), а прохожий, пятнадцать лет назад спросивший у меня дорогу, ныне служит в одной конторе со мной» (3, 39). Время, свернувшееся ковром, позволяет разгадывать загадки судьбы и истории.

После смерти Яши романтическая экзальтированность перекидывается на Яшину мать, отец же Яши начинает ощущать «сквозняки из иных миров», но, как и положено русскому интеллигенту с фамилией Чернышевский, в них не верит. Его кончина знаменательна – это еще одна ирония (или месть) судьбы:

Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо: "Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь".

А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз (3, 279).

История Яши тем не менее (по параболе) соединяется с историей отца Годунова-Чердынцева, ибо утрата родителей Яши и утрата самого героя (его отец не вернулся из последней экспедиции) одинаково тяжки: «И идя через могильно-роскошный сад, мимо жирных клумб, где в блаженном успении цвели басисто-багряные георгины <...>, Федор Константинович тревожно думал о том, что несчастье Чернышевских является как бы издевательской вариацией на тему его собственного, пронзенного надеждой горя, - и лишь гораздо позднее он понял все изящество короллария и всю безупречную композиционную стройность, с которой включалось в его жизнь это побочное звучание» (3, 83). Издевка вариации еще и в том, что в течение мыслей «побочно» попадают реминисценции из «Красного цветка» – дело происходит в саду психиатрической лечебницы. Сам Гаршин в эссе о Чернышевском отнесен к числу «хороших русских людей», имевших ложное представление об искусстве (3, 213).

Традиция русской интеллигенции – «могильная роскошь», та самая, которую Лужин находил в шахматных задачах. Это упрощенная модель бытия, подменяющая самое жизнь. Однако Годунов-Чердынцев увидит в багряных цветах Гаршина то «изящество короллария» (в котором зарифмован и «колор»), которое находил его отец в окраске бабочек, не объяснимой простой логикой мимикрии. Оказывается, все три российских сюжета таинственно связаны с движением жизни самого автора. Они живут в душе главного героя, а он – в своих сюжетах.

Родина в форме риторического вопроса уходит в глубь души героя, скрывается от посторонних глаз: «И "что делать" теперь? (Эмигрантская ирония над революционером Чернышевским. – Е. П.) Не следует ли раз навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала как серебро морского песка к коже подошв (не грузом, а легким касанием. – Е. П.), живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды?» (3, 157). Именно Россия, наряду с жизнью, оказывается для Годунова-Чердынцева тем божественным даром, который позволяет жить свободно, не привязанно к деталям. Первоначальный вариант стихотворения о России звучит так: «Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какойто дар» (3, 28). Потерянная родина (скрытая в складках метатекста) и дает эту внутреннюю свободу, ощущение полноты жизни. Годунов-Чердынцев - воскресший Ганин, преодолевший сам себя. Его Зина, в отличие от Машеньки, уже не олицетворяет Россию, она такой же дар судьбы, как и вся остальная жизнь героя: «Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня – и только меня? <...> Употребить немедленно для составления практического руководства: "Как быть Счастливым?" Или глубже, дотошнее: понять, что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листвы (пришедшим на смену могильным багряным георгинам, но не утратившим "изящества короллария". – Е. П.)? А чтото ведь есть, что-то есть! (Годунов-Чердынцев противопоставляет это "есть" последним словам эмигранта Чернышевского: "ничего нет". – Е. П.) И хочется благодарить, а благодарить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10 000 дней - от Неизвестного» (3, 294-295).

Оборотная сторона «поступивших пожертвований» показана в романе «Приглашение на казнь» (1935–1936), вышедшем чуть раньше «Дара». Тема России здесь кажется совершен-

но выветрившейся из текста, она сохраняется лишь намеками в ряде русских имен (смутно напоминающих тех или иных героев русской литературы – Родион, Пьер, Марфинька), в русском языке, на котором говорят герои (4, 8), а также в описании политического режима, царящего в неведомом городе неведомой страны, - по аналогии с бердяевской «диктатурой миросозерцания», «душевной диктатурой» из «Истоков и смысла русского коммунизма». Это мир. в который ушел Мартын Эдельвейс, ожившая Зоорландия. Это ложная вечность, в которую по ошибке попал Лужин: Цинциннат вспомнит, что когда-то в исходной вечности детства шагнул вниз из окна (некоторые детали, вплоть до «задравшейся рубашки» совпадают здесь с «лунатиком» Мартыном, некоторые – стыд и тоска, нежелание присоединиться к играющим детям с гимназическими годами Лужина (4, 54-55)). В числе отчаянных метафор, созданных героем для своего положения, есть и такой вопль с характерной русской «игрушечной» деталью. Его вполне мог бы прокричать Мартын Эдельвейс: «Ошибкой попал я сюда – не именно в темницу, а вообще в этот страшный, полосатый мир <...> и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь» (4, 51). Одна из крошечных деталей размалеванного «русского дома» разрослась до грандиозной фигуры палача в неведомой «нарисованной жизни» (4, 52). И эмигрантская узость и советская узость одинаково узки и линейны для набоковского героя.

Цинциннат Ц. (герой «Приглашения на казнь», как и герой «Дара», с самого начала имеет имя – имя благородное, «роскошное») совершил «гносеологическое» преступление: он непроницаем. В то время как все остальные граждане пропускают «чужие лучи», прозрачны друг для друга 13. Он – живой пережиток прошлого, ибо жалеет о какой-то былой жизни, от которой почти ничего не осталось: «Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, – две-три машины, два-три фонтана, - и никому не было жаль прошлого, да и само понятие "прошлого" сделалось другим» (4, 28). «Новое» изменяет основу жизни - понятия, а также, вслед за тем, человеческую природу. Цинцинната обвиняют в том, в чем он не волен, что досталось ему от рождения (как сословная принадлежность).

Абсурдность процедуры вынесения приговора, подготовки казни и самой казни тоже находится в ряду «диктатуры миросозерцания». Все приготовления нацелены на то, что сам Цинциннат должен осознать необходимость своего уничтожения. Смертника призывают ко всяческому сотрудничеству с властями, при-

говоренный должен подружиться с палачом и т. д. Все эти подробности напоминают рассказ Тэффи «Гильотина», комический эффект которого построен на том, что казнимые петербуржцы высших классов возмущены чем угодно, кроме самой казни: они сознательно спешат «гильотинироваться».

В отличие от героев Тэффи, Цинциннат относится к предстоящей смерти серьезно. Тема смерти выходит в этом романе на первый план. она становится «гносеологическим» наказанием для «гносеологического преступления» рождения. Цинциннат Ц. живет в тюрьме в ожидании казни, но срок казни ему не сообщают: «Я хочу знать когда - вот почему: смертный приговор возмещается точным знанием смертного часа. Роскошь большая, но заслуженная. Меня же оставляют в том неведении, которое могут выносить только живущие на воле» (4, 8). Это та «роскошь» препарированной судьбы, которой наслаждался Лужин, решая шахматные задачи. В них все абсолютно ясно: через определенное количество ходов приходит мат.

Директор тюрьмы принесет календарь, но повешен он будет в комнате палача, круглолицего от пошлости м-сье Пьера, ожившего Чичикова. Интересно, что, приготовляя знакомство осужденного с палачом, в камеру внесут «<...> хрустальную вазу со щекастыми пионами из директорского садика <...>» (4, 44), а затем унесут, вслед за м-сье Пьером. Это те самые мордастые подсолнухи, воспоминание о которых вынес из Советской России Годунов-Чердынцев, в соединении с багряными (гаршинско-интеллигентскими) георгинами из могильного сада психиатрической клиники. Плотные на ощупь привидения не зря носят имена героев русской литературы: Цинциннат очутился внутри утопии - в том решетчатом окошке тюремного надзирателя, свет которого, по остроумному предположению Годунова-Чердынцева, озарял крестный путь русской интеллигенции.

Положение героя символично: в таком же положении (незнания даты казни) живет каждый человек. С момента осознания онтологического аспекта темы начинает разворачиваться метатекст: «<...> там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем <...>» (4, 53), – записывает Цинциннат, слово в слово повторяя Годунова-Чердынцева. Чем больше герой думает о смерти, тем отчетливее различим в его записях голос позднего Толстого, размышлявшего о вещах, актуальных не только для русского интеллигента, но для человека вообще. Сначала появляется геометрическая формула человеческой

Е. Р. Пономарев

жизни: «<...> вероятность будущего уменьшается в обратной зависимости от его умозримого удаления» (4, 50). Далее ночной ужас пришедшей смерти (арзамасский ужас Толстого), освобождение от телесных оболочек, завершающееся нахождением светлой точки, увиденной перед смертью Иваном Ильичом: «На меня этой ночью, - и случается так не впервые, - нашло особенное: я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... <...> я дохожу путем постепенного разоблачения ("гносеологический" каламбур. – Е. П.) до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! (примерно к тому же выводу, подводя итоги философии русской интеллигенции, пришел в "Даре" и Годунов-Чердынцев. – Е. П.) <...> о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, - собственно, больше ничего и не надо» (4, 50). Отличие лишь в том, что Иван Ильич увидел свет впереди, Цинциннат же – внутри себя, нашел в себе душу, которая, возможно, и была причиной его непрозрачности.

Именно непроницаемость позволяет Цинциннату освободиться от казни-смерти. Он догадывается, что живет в мнимом мире, населенном призраками (4, 38–39). Он осознает, что мыслит и чувствует в другом измерении, чем осудившие его. Отказываясь вести себя по законам мира призраков, он совершает прыжок из одного уровня метатекста в другой (как Годуновчердынцев из трамвая в трамвай, из сюжета в сюжет) – из «сделанного» мира в мир свободной человеческой мысли. Прыжок разрушает «сделанный» мир. Казнь оказывается невозможной, ибо смерти нет. Не случайно Цинциннат, в отличие от Лужина, выигрывает в шахматы у м-сье Пьера – воплощения судьбы.

«Приглашение на казнь» кажется наиболее похожим на «Защиту Лужина», как две симметричные точки параболы. Цинциннат, как Лужин, на протяжении всей книги ищет защиту от неумолимых сил судьбы. Как Лужин, он блуждает повторяющимися кругами: пытаясь найти выход из тюрьмы, постоянно возвращается к своей камере: «И только тогда Цинциннат сообразил, что коленья коридора никуда не уводили его, а составляли широкий многоугольник, – ибо теперь, завернув за угол, он увидел в глубине свою дверь <...>» (4, 43). Выйти из своего житейского круга он тщетно умоляет не слышащую его жену: «Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся, - о, если бы ты могла вырваться на миг <...>» (4, 81). Подробное, замедленное описание движений Цинцинната на эшафоте (вплоть до осознания его иллюзорности) в соотнесении со сложными просовываниями Лужина в раму окна (не так же ли ускользнул из Зоорландии отец Ирины?) создает особый ритм финала: вглядывание в вечность («<...> какая именно вечность <...> раскинулась перед ним» (2, 152)) – новую, незнакомую, не имеющую отношения ни к детству, ни к России.

Набоковский мир движется по параболе от исходной вечности, вечности-России к будущей вечности, вечности-загадке. Сначала Россия помещается в воспоминание, затем воспоминание освобождается от навязчивого мотива: Россия перестает быть главной темой, становится фоном, уходит в душу персонажа. Россия остается в массе мелочей, но они перестают быть существенными, блекнут на фоне тех космических событий, что происходят с героями. Например, в «Лолите» русский герой появится мельком, в фарсовом обличье: по-прежнему не имеющий имени (над его «смехотворной» фамилией Гумберт все больше издевается по мере развертывания текста, пока не сделает вид, что вспомнил, - Максимович (5, 25-27) «<...> коренастый русак, бывший полковник Белой Армии, пышноусый, остриженный ежиком» (5, 25). К нему уходит Валерия, первая жена Гумберта. Русский герой отметится только тем, что из «русской мещанской вежливости» (5, 27) не спустит воду в туалете. Его имя всплывает именно в тот момент, когда Гумберт замечает «лужу захожей урины» (5, 27). Одновременно выяснится, что и Валерия – русская: у нее «<...> дурацкий Нансенский паспорт <...>» (5, 24).

Вставший с эшафота Цинциннат идет за картон, к незнакомым ему людям, но похожим на него, истинным, непроницаемым, не пустым. Так же уходит Набоков (несущий Россию, как морской песок на подошвах) к европейскому читателю, разрывая порочный круг русской культуры, по-прежнему, на протяжении всего двадцатого столетия, вращающийся вокруг банальных вопросов революционного переустройства обыденной жизни. Переход на английский язык – эсперанто, понятный всему миру, – станет для Набокова выражением зрелости мысли и одновременно приближением к истине (абстрактной по природе), способом показать обнаженную пульсирующую мысль. Но самое главное – это возможность диалога с мировой культурой, закрытая для довоенного Набокова, Набокова-эмигранта. Сам Набоков в предисловии к русскому варианту «Других берегов» объяснит переход на английский язык так: «Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия» (4, 133). То же самое писа-

тель повторит в середине третьей главы: родина человека – весь мир, Россия для него – детство.

«Взрослости» не хватает и современной России, по-прежнему заимствующей западные культурные формы и гиперболизирующей философские концепции западных философов. Случай Набокова показывает, что Запад (вопреки сложившемуся в России мифу) готов к диалогу с Россией, это мы не готовы к нему.

Примечания

- ¹ Marleen Gorris режиссер кинофильма «Защита Лужина» («The Luzhin Defence», 2000).
- ² Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1–4. М.: Правда, 1990; Т. 5, доп. [М.]: Экопрос, 1992. Т. 4. С. 169–170. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ³ Чуждость Машеньки и в том, что она уже принадлежала другому. Этот эротический момент подчеркивает описание ее шеи в момент первого объяснения и в последнюю встречу: «Они так много целовались в эти первые дни их любви, что у Машеньки распухали губы и на шее, такой всегда горячей под узлом косы, появлялись нежные подтеки» (1, 76). Эти подтеки, но куда более грубые, Ганин заметит во время разговора в поезде: «И на нежной шее были лиловатые кровоподтеки, теневое ожерелье, очень шедшее к ней» (1, 87).
- ⁴ Здесь и далее жирным шрифтом дано выделенное мною, курсивом выделенное автором цитируемого текста.

- ⁵ Эта автобиографическая тема предваряет медленное погружение в жизнь и сознание отца, предпринятое Годуновым-Чердынцевым. Мартын чувствует отца растворенным в солнечной красоте Крыма: «<...> все было насыщено мучительным блаженством, и Мартыну казалось, что в распределении этих теней и блеска тайным образом участвует его отец» (2, 161).
- ⁶ Этот мотив раскроется в романе «Дар», когда речь пойдет о неумении русских материалистов XIX столетия пользоваться материей родного языка. Узость мысли выражается в ущербности речи.
- ⁷ Как Мартын, осознавший «русское нутро» только за границей, герои стихотворения узнают Россию в изгнании: «<...> и в дальних городах мы, странники, учились / отчизну чистую любить и понимать» (Набоков В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 135).
- ⁸ Подробнее см.: Пономарев Е. Россия, растворенная в вечности: жанр житийной биогр. в лит. рус. эмиграции // Вопр. лит. 2004. № 1. С. 84–111.
- $^9\,$ Федотов Г. П. Собр. соч.: в 2 т. СПб.: София, 1991–1992. Т. 2. С. 209.
- ¹⁰ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 42.
 - ¹¹ Там же. С. 44.
 - ¹² Федотов Г. П. Указ. соч. Т. 1. С. 84.
- ¹³ Интересно, что в «Даре» мотив прозрачности был факультативным в семантической сфере творчества: «<...> он старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу <...>» (3, 33).