

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ НАБОКОВА «ДАР»

СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ

Нижеследующий текст не претендует быть специальной набоковедческой штудией; это не более чем наблюдения над текстом романа, рассмотренного под определенным — *петербургским* — углом зрения. Предварительно позволю себе, однако, высказать два соображения относительно набоковского творчества в целом.

Первое — о сквозном мотиве, своего рода *idée fixe* Набокова — *возвращении домой* — разумеется, не реальном (ибо таковое невозможно), но именно невозможностью своей провоцирующем воображение и побуждающем разыгрывать его во всевозможных сослагательных сттенках. Вот один из таких «сценариев» (из первой главы «Дара») с символическим зачином «быть может»:

«Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя привидением, несмотря на идиотскую вещественность изоляторов, я еще выйду с той станции и, без видимых спутников, пешком пройду стезжкой вдоль шоссе с десятков верст до Лешина. Один за другим телеграфные столбы будут гудеть при моем приближении. На валун сядет ворона, — сядет, оправит сложившееся не так крыло. Погода будет вероятно серенькая. Изменения в облике окрестности, которые я не могу представить себе, и старейшие приметы, которые я почему-то забыл, будут встречать меня попеременно, даже смешиваясь иногда. Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде стопа, в тон столбам. Когда дойду до тех мест, где я вырос, и увижу то-то и то-то — или же, вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, не увижу ни того, ни этого (но все-таки кое-что, бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу — хотя бы потому, что глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость), то, после всех

волнений, я испытаю какую-то удовлетворенность страдания — на перевале, быть может, к счастью, о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке). Но одного я наверняка не застаю — того, из-за чего, в сущности, стоило городить огород изгнания: детства моего и плодов моего детства».<sup>1</sup>

Таков один из вариантов инвариантной набоковской темы: ретроспектива, выдающая себя за перспективу. Впрочем, это проект возвращения еще не в город, а в пригород (что не изменяет дела по существу). Варианты той же темы находим в романе «Подвиг» (собственно, весь роман представляет собой ее развертывание, и смысл подвига состоит в осуществлении невозможного проекта), рассказе «Посещение музея» и т. д.<sup>2</sup>

Второе соображение касается особой роли зрения в поэтике Набокова, его *преизбыточной зоркости* и магической способности выдавать часть за целое, а точнее, *зримо явленной деталью* воссоздавать полноту всех ощущений — слуховых, тактильных, обонятельных, даже вкусовых. В этом смысле можно говорить о преобладании визуально-иконического начала в поэтике Набокова.

«Нам даже думается, — сказано в авторецензии Годунова-Чердынцева, героя «Дара», — что может быть именно живопись, а не литература с детства обещалась ему, и, ничего не зная о теперешнем облике автора, мы зато ясно воображаем мальчика в соломенной шляпе, необыкновенно неудобно расположившегося на садовой скамейке со своими акварельными принадлежностями и пишущего мир, завещанный ему предками.

Фарфоровые соты синий,  
зеленый, красный мед хранят.  
Сперва из карандашных линий  
слагается шершаво сад.  
Березы, флигельный балкончик —  
все в пятнах солнца. Обмакну  
и заверну погуще кончик  
в оранжевую желтизну.  
Меж тем в наполненном бокале,  
в лучах граненого стекла —  
какие краски засверкали,  
какая радость расцвела!<sup>3</sup>

Поэтика Набокова во многом — *оптика*, то есть поэтика отражений, преломлений, рефлексов и т. п.

«Кому нравится в поэзии архиживописный жанр, тот полкабит эту книжечку, — рецензирует себя герой «Дара». — Слепому на паперти она ничего не может сказать. У, какое у автора зрение <курсив мой. — С. Д.>! Проснувшись спозаранку, он уже знает, каков будет день по щели в ставне, которая  
 синеет, синего синей,  
 почти не уступая в сини  
 воспоминанию о ней <...>»<sup>4</sup>

Зрение набоковского героя — это памятликое зрение. Создается впечатление, что он вглядывается в прошлое, буквально следуя знаменитому совету Леонардо да Винчи, который предлагал художнику рассматривать запачканные разными пятнами стены, или камни из различной смеси, или пепел, или облака и т.п., извлекая из них изображения, так же как в звоне колокола можно найти «любое имя или слово, какое ты себе вообразишь».<sup>5</sup>

И в установлении своего литературного родства чрезвычайно ревнивый Набоков придавал этой — зрительно-изобразительной — линии особое значение. Напомню фрагмент из эссе «Николай Гоголь».

«Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина русская литература была подслеповатой. Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком; цвета как такового она не видела и лишь пользовалась истертыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов, которые Европа унаследовала от древних. Небо было голубым, заря алой, листва зеленой, глаза красавиц черными, тучи серыми и т.д. Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета. То, что небо на восходе солнца может быть бледно-зеленым, снег в безоблачный день густо-синим, прозвучало бы бессмысленной ересью в ушах так называемого писателя-«классика», привыкшего к неизменной общепринятой цветовой гамме французской литературы XVIII века. Показателем того, как развивалось на протяжении веков искусство описа-

ния, могут послужить перемены, которые претерпело художественное зрение; фасеточный глаз становится единым, необычайно сложным органом, а мертвые, тусклые «принятые краски» (как бы «врожденные идеи») постепенно выделяют тонкие оттенки и создают новые чудеса изображения». <sup>6</sup>

В контексте романа «Дар» обозначенные темы — возвращения, памяти, памятливого зрения, художественной зоркости и детства — тесно сопряжены с *петербургской темой*, как если бы своим даром герой обязан этому месту, хотя, конечно же, это более всего «*петербургский текст*» русской литературы. <sup>7</sup> Таким образом, речь идет не только о Петербурге как предмете воспоминания и изображения, но о специфическом «петербургском» *способе зрения*, проливающим свет на литературную родословную героя.

И способ включения петербургской темы — специфически-оптический: «Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел — с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу — как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкап, 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». <sup>8</sup> Это мгновенное видение немедленно обращает мысль героя к его книге, только что вышедшему сборнику стихов, а вместе с тем — к потерянному раю детства, к России, к Петербургу. Воображаемая рецензия представляет собой как бы раму для жизнеописания героя; игровое включение этого текста сливается с предметом воспоминания — детскими играми — и сопровождается игрой в прятки между «я» и «он» в авторском самоописании. «Автору приходилось прятаться (речь теперь будет идти об особняке Годуновых-Чердынцевых на Английской Набережной, существующем и поныне) в портьерах, под столами, за спинными подушками шелковых оттоманок <...>» и т.д. <sup>9</sup> Далее, по принципу *pars pro toto*: «ватная шапка» («снег, нахлобученный на тумбы, соединенные цепью где-то поблизости памятника Петра»); «дымы, позолота, иней Санкт-Петербурга, реставрированного, увы, там и сям по лучшим картинам художников наших»; знаме-

нитый «полутропический какой-то, полутаврический сад», куда из Александровского, «волею горячечной мечты, перекочевывал вместе со своим каменным верблюдом генерал Николай Михайлович Пржевальский, тут же превращающийся в статую моего отца»; «петербургская весна», полная «волнения и анемонов и первых бабочек» и т.п. — Петербург, представленный метонимически.

Прием этот повторяется, что внушает мысль о некоей скрытой логике. Колебание призрачного отсвета на сыром асфальте служит толчком к возрождению глубинной темы романа. «И это колебание, которое как будто не имело ровно никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то, однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось "Благодарю тебя, отчизна. . .", и тотчас, обратной волной: "за злую даль благодарю. . .".<sup>10</sup> Здесь важно обратить внимание на соккрытие ключевого слова «дар» (ср. начальные варианты: «Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то дар»; «Благодарю тебя, Россия, за чистый и крылатый дар»), представленного теперь анаграммой: «за злую даль благодарю». <sup>11</sup> Следующая сразу же за этим эпизодом встреча Федора Константиновича с дамой (Маргаритой Львовной, женой гешихтсмалера Лоренца, владелицей упомянутого зеркального шкапа), и живописцем Романовым (которому герой обязан первым упоминанием имени возлюбленной — Зины Мерц) многозначительно отзовется в конце романа, когда судьба, так сказать, откроет карты, и идея романа — уже состоявшегося — предстанет *explicit*. Герой сам расскажет об этом своей возлюбленной, имя которой извлекается им из имени матери муз Мнемозины. Таким образом, как бы случайная встреча предвещает явление музы, соотносясь с ключевой темой романа и проливая пока еще призрачный свет в сокровенную глубину текста.

У автора «Дара» и его *alter ego* — Федора Константиновича Годунова-Чердынцева — есть исторический и литературный антагонист, по-своему репрезентирующий петербургскую тему романа: это Николай Гаврилович Чернышевский. С первых же строк скандально знаменитой четвертой главы звучит мотив близорукости («в глазах ангельская ясность, свойственная близоруким детям»). Далее — о ландшафте, воспетом Гоголем и уклонившемся от очей восемнадцатилетнего Николая Гавриловича по

дороге в Петербург. И еще: «Развивается, замечаем, и тема «близорукости», начавшаяся с того, что он отроком знал только те лица, которые целовал, и видел лишь четыре из семи звезд Большой Медведицы. Первые, медные, очки, надетые в двадцать лет. Серебряные учительские очки, купленные за шесть рублей, чтобы лучше видеть учеников-кадетов. Золотые очки властителя дум...» и т.д.<sup>12</sup> А вот и Петербург, увиденный набоковским Чернышевским: «Нева ему понравилась своей синевой и прозрачностью <здесь и далее курсив мой. — С. Д.>, — такая многоводная столица, как чиста в ней вода (он ею немедленно испортил себе желудок); но особенно понравилось стройное распределение воды, дельность каналов: как славно, когда можно соединить это с тем, то с этим; из связи вывести благо».<sup>13</sup> Примеры легко умножить. Петербург Чернышевского — такой же антагонист набоковского Петербурга, и «тема очков» в контексте четвертой главы приобретает явно пародийный характер. Автор «Эстетических отношений искусства к действительности» слеп именно в эстетическом отношении к Петербургу, и «петербургский текст» четвертой главы находится в оппозиции к «петербургскому тексту» героя и автора «Дара». Близорукость здравого смысла противопоставлена изоэстетической поэтической оптике наследника Пушкина и Гоголя. Петербург, увиденный сквозь очки Чернышевского, представлен, говоря словами Набокова, «с шутовской тенью подражания — как пародия всегда сопутствует истинной поэзии».

Как бы случайный эпизод с зеркальным шкапом, столь многозначительный в судьбе героя «Дара», отсылает нас к пушкинскому «магическому кристаллу» (который, как показал Ю. М. Лотман, связан с гаданием<sup>14</sup>); здесь судьба *нагадала* герою его роман. Впрочем, если перейти от героя к автору, не один роман: в «Даре» мы находим идеи, по крайней мере, еще двух романов Набокова — «Лолиты» и «Приглашения на казнь» (что не осталось, конечно, незамеченным<sup>15</sup>). Сознательный характер отсылки к «магическому кристаллу» как художественному символу высшего порядка косвенным образом подтверждается в заключительных строках романа: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт»... .

Если до Пушкина и Гоголя русская литература, по словам Набокова, была подслеповатой, то и после них ясное

зрение не было гарантировано. Набоковский Чернышевский — тому пример. Более того, слепота, воплощаемая его романном образом, служит причиной событий, приведших к реальному и литературному изгнанию автора и его alter ego. «Отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? — размышляет Годунов-Чердынцев. — 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? *И «что делать» теперь?* <курсив мой. — С. Д.>».<sup>16</sup> Это было написано, когда Петербург уже стал Ленинградом.

Разумеется, читатели и критики, видевшие в главе о Чернышевском чуждую романному целому вставку, были абсолютно слепы именно к этому целому, а в особенности к образу набоковского Петербурга.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. В. В. Ерофеева. — М., 1990. — Т. 3. — С. 24. В дальнейшем все ссылки на это издание: Набоков, N тома и страницы.
- 2 Ср., напр.: «"Нет, я сейчас проснусь", — произнес я вслух и, дрожа, с колотящимся сердцем, повернулся, пошел, остановился опять, — и где-то раздавался, удаляясь, мягкий ленивый и ровный стук копыт, и снег ермолкой сидел на чуть косою тумбе, и он же смутно белел на поленнице из-за забора, и я уже непоправимо знал, где нахожусь. Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная. Полупризрак в легком заграничном костюме стоял на равнодушном снегу, октябрьской ночью, где-то на Мойке или на Фонтанке, а может быть и на Обводном канале, — и надо было что-то делать, куда-то идти, бежать, дико оберегать свою хрупкую, свою незаконную жизнь. О, как часто во сне мне уже приходилось испытывать нечто подобное, но теперь это была действительность, было действительным все, — и воздух, как бы просеянный снегом, и еще не замерзший канал, и рыбный садок, и особенная квадратность темных и желтых «Скон» («Посещение музея»: Набоков, 4, 359).

- 3 Набоков, 3, 26.
- 4 Там же.
- 5 См.: Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 107–108.
- 6 Цит. по: Набоков В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. Голышевой. Публ. и подгот. текста В. Голышева // Новый мир. — 1987. — № 4. — С. 204.
- 7 См. об этом в известных работах В. Н. Топорова, в частности: Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Семиотика города и городской культуры. Петербург: Тр. по знаковым системам XVIII. — Тарту, 1984. — С. 4–29.
- 8 Набоков, 3, 7–8.
- 9 Там же, 15.
- 10 Там же, 50.
- 11 См. об этом в известной работе Мих. Лотмана «Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева» (Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979. — С. 47–48).
- 12 Набоков, 3, 193.
- 13 Там же, 194.
- 14 Комментируя пушкинские строки:  
И даль свободного романа  
я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал, —  
Ю. М. Лотман пишет: «*Магический кристалл* — стеклянный шар, служащий прибором при гадании. Освещая его свечой с обратной стороны, гадающий всматривается в появляющиеся в стекле туманные образы и на основании их предсказывает будущее <...>» (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. — Л., 1980. — С. 370.). В связи с преобразованием этой темы у Набокова уместно вспомнить и о *гадании по зеркалу* (ср. гадание и сон Татьяны в «Евгении Онегине»).
- 15 В качестве сравнительно недавнего примера приведу доклад А. А. Данилевского на конференции в Бергамо (Il Testò Letterario e l'Immaginario Architettonico, 1–3 aprile 1993), где была развита мысль о том, что прототипом Цинцинната (главный герой «Приглашения на казнь») послужил именно Н. Г. Чернышевский (хотя я больше настаивал бы на пародийной стороне дела). Что же касается замысла «Лолиты», то текст «Дара» свидетельствует об этом недвусмысленно: «Однажды, заметив исписанные листочки на столе у Федора Константиновича, он сказал, взяв какой-то новый, прочувственный тон: «Эх, кабы у меня было времячко, я бы такой роман

накатал. . . Из настоящей жизни. Вот представьте себе такую историю: старый пес, — но еще в соку, с огнем, с жаждой счастья, — знакомится с вдовицей, а у нее дочка, совсем еще девочка, — знаете, когда еще ничего не оформилось, а уже ходит так, что с ума сойти. Бледненькая, легонькая, под глазами синева, — и конечно на старого хрыча не смотрит. Что делать? И вот, недолго думая, он, видите ли, на вдовеце женится. Хорошо-с. Вот, зажили втроем. Тут можно без конца описывать — соблазн, вечную пыточку, зуд, безумную надежду» и т.д. (Набоков, 3, 167).

- 16 Набоков, 3, 157. Стоит специально обратить внимание на то, что тема отечества в «Даре» сливается с пушкинской: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца» (Там же, 88). И напротив: «Для Чернышевского гений был здравый смысл. Если Пушкин был гений, рассуждал он, дивясь, то как истолковать количество помарок в его черновиках? Ведь это уже не «отделка», а черная работа. Ведь здравый смысл высказывается сразу, ибо знает, что хочет сказать» (Там же, 229). Отсюда понятен смысл поэтического заклинания: «Люби лишь то, что редкостно и мнимо, что крадется окраинами сна, что злит глушцов, что смердами казнимо; как *родине*, *будь вымыслу верна* <курсив мой. — С. Д.>» (Там же, 140).