

ВЕЧНЫЙ СПУТНИК

СЕРГЕЙ ДАВИДОВ

(США)



# "ПУШКИНСКИЕ ВЕСЫ" ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Пушкин ушел из этого мира, не оставив ни литературной школы, ни одного прямого последователя. Его поэтические заветы, если и были поняты, то вскоре были искажены, равно врагами и друзьями<sup>1</sup>. И не пушкинское эстетическое кредо чистого искусства принесло ему любовь русской интеллигенции последующих десятилетий. Его журнал «Современник» переходил из рук в руки, и новые хозяева приложили немало усердия, чтобы развенчать родовитого поэта, списать со счетов его поэтическое наследие. Действительно, вскоре после смерти Пушкина русская литература, легко изменив курс, становится проповедником гражданских, социальных, нравственных, религиозных и политических целей. Эти изменения, в свою очередь, привели к притуплению эстетического чутья у нескольких поколений русских читателей и критиков.

Наступило затмение пушкинского солнца, которое будет продолжаться и достигнет апогея во время чествования столетия в 1899 году. В отличие от празднеств 1880 года, большая часть русских писателей не приняла фактически никакого участия в юбилее по причине политической и коммерческого опошления образа поэта. Атрибутами этого празднования стали сигареты «Пушкин», табак «Пушкин», оберточная бумага, спички, ручки, статуэтки, чернильницы, ножи, часы, вазы, чашки, туфли, платья, лампы, веера, конфеты, ликеры, духи «Букет Пушкина» и даже настольная игра под названием «Дуэль Пушкина».

Не найдя достойного потомка в своем собственном столетии, Пушкину оставалось ждать «далекого потомка» в веке следующем. Поэты «серебряного века» первыми отразили свет пушкинского солнца, погасшего темной январской ночью 1837 года.

*Стояло солнце Александра,  
Сто лет назад сияло всем...*

МАНДЕЛЬШТАМ. «Касандре» (1920)

Начиная с отречения от юбилея «Мира искусства» (1899. № 13—14) и в продолжение первых десятилетий нового столетия, мы наблюдаем что-то, что можно назвать «столетним возвращением» к «золотому веку» Пушкина. Представители плеяды поэтов «серебряного века» Мережковский, Брюсов, Бальмонт, Блок, Иванов, Ходасевич, Ахматова, Мандель-

<sup>1</sup> См., например, искаженные с лучшими намерениями Жуковским строки «Памятника»: «Что, прелестью живой стихов я был полезен», которые с 1841 по 1881 гг. принимались за авторский вариант. Этот текст также был выбит на памятнике Пушкину в Москве.

штам, Цветаева — один за другим объявляют Пушкина «своим Пушкиным» и воспринимают собственную эпоху, личную жизнь, радости и утраты как параллели к пушкинской жизни, смерти и веку. Но пожалуй, никто на родине или в изгнании не заявил своего права на пушкинское наследство с большей определенностью, чем Владимир Набоков.

Родившийся в 1899 году, ровно через 100 лет после Пушкина, Набоков воспринял пушкинскую музу как свою и никогда впоследствии не разрывал этого союза. Эта муза сопровождала его в Крыму в 1917—1918 годах, где Пушкин «странствовал... столетием раньше» (SM. 244, 288)<sup>2</sup>, и приветствовала молодого поэта в изгнании. Эпиграф из пушкинского стихотворения «Арион» открывает первый томик стихов Набокова, опубликованный в эмиграции, — «Горний путь» (1923). Сборник посвящен памяти отца, а пушкинский «Арион» оборачивается символом собственного изгнания:

*...Погиб и кормщик и пловец! —  
Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен грозюю,  
Я гимны прежние пою  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце под скалою.*

Это стихотворение очень много значит для Набокова. Его отец, В. Д. Набоков, лидер Конституционно-демократической партии и главный редактор берлинской газеты «Руль», был убит в 1922 году в Берлине русскими ультраправыми террористами. В преломлении «Ариона», Набоков-отец становится «погибшим кормщиком», в то время как сыну, довольно нескромно, достается роль спасшегося «таинственного певца», заброшенного исторической катастрофой в тихую заводь изгнания.

Цитата из Пушкина также отмечает начало набоковской прозы. Его первый роман «Машенька» (1926) открывается строками из «Евгения Онегина». «Вспомня прежних лет романы, Вспомня прежнюю любовь...» Таким образом, с самого начала Пушкин стал постоянным спутником Набокова-художника. Его присутствие ощущается и в едва заметных реминисценциях, и в прямых цитатах (скрытых и означенных), он узнаваем в мелких наблюдениях и в случайных мотивах, в целых сюжетах и в полностью развернутых эстетических концепциях<sup>3</sup>.

Давно было установлено, что основная тема искусства Набокова — само искусство. Его концепция искусства для искусства — прямое продолжение пушкинской темы в таких стихотворениях, как «Поэт и толпа», «Поэту», «Из Пиндемонти», или в «Египетских ночах». Герой большинства набоковских романов — писатель, поэт. Поэт-неудачник Ленский, пишущий сентиментально-романтические элегии, которые Пушкин пародирует, послужил образцом для ряда набоковских героев-писателей, которые часто создавались с единственной целью — показать их художественную несостоятельность. Пушкинская тема «Моцарт и Сальери» легла в основу ряда набоковских романов, в которых мы встречаем пары соперничающих художников, неравных по таланту<sup>4</sup>. Всегда за Сальери менее одаренный художник в романах Набокова обычно замысливает или совершает этическое или эстетическое преступление против своего соперника. На более скрытом уровне этот «синдром Сальери» может обернуться открытым художественным конфликтом между героем-писателем и его создателем — самим Набоковым.

<sup>2</sup> Названия набоковских произведений, цитируемых в этой статье, сокращены следующим образом: SM — «Speak, Memory» (N. Y., 1970), С — «Стихи» (Ann Arbor, 1979), ВФ — «Весна в Фиальте», (N. Y., 1956), NG — «Nikolai Gogol» (N. Y., 1944), О — «Отчаянье» (Berlin, 1936), ИВ — «Invitation to a Beheading» (N. Y., 1965), Пнк — «Приглашение на казнь» (Paris, 1938), ЗЛ — «Защита Лужина» (Berlin, 1930), SO — «Strong Opinions» (N. Y., 1973).

<sup>3</sup> По теме «Пушкин и Набоков» см.: Brown Clarence. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and his Work. ed. L. S. Dembo Madison, 1967. P. 169—208; Rowe William. // Nabokov's Deceptive World. N. Y. 1971; Johnson D. Barton. Nabokov's Ada and Pushkin's Eugene Onegin // The Slavic and East European Journal. Fall, 1971. Vol. 15. No // P. 316—323. См. также: Mayer Pricilla. Nabokov's Lolita and Pushkin's Onegin: McAdam, McEve, McFate // The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences and Stories. Ithaca, 1984.

<sup>4</sup> Валентинов и Лужин в «Защите Лужина», Г-н Пьер и Цинциннат в «Приглашении на казнь», Герман и Ардалион в «Отчаянье», Федор Годунов-Чердынцев и Кончеев, а также Чернышевский и Пушкин в «Даре», Мицтер Гудман и В., В. и Себастиан Найт в «The Real Life of Sebastian Knight», Клэр Куильти и Гумберт Гумберт в «Lolita», Чарлес Кинбоут и Джон Шейд в «Pale Fire».

Пушкина всегда интересовал вопрос законности власти. Его герои-правители, узурпаторы и самозванцы, как Борис Годунов, Лжедмитрий, Пугачев или Наполеон, находят свое гротескное преломление в набоковских воображаемых королях, королевствах с их претендентами и дворцовыми переворотами в таких произведениях, как «Ultima Thule», «Solus rex», «Bend Sister» и «Pale Fire».

В более причудливом виде тема узурпаторства развивается на уровне метапоэтики, причем сам авторский текст становится тем царством, на которое претендует герой-писатель, борющийся против своего законного создателя за авторство, признание и посмертную славу («Отчаянье», «Приглашение на казнь», «Дар», «Pale Fire»).

Если подняться над этой аналогией еще на ступень выше, то можно заглянуть в самую сокровенную область Набокова, в его понимание творения, жизни, смерти, бессмертия и даже представления о Боге. В этой своеобразной теологии Набокова метафизика создается по аналогии с поэтикой. Автор, как некое богоподобное существо, проживающее вне романа, сочинил и населил этот мирок внутри романа человекоподобными существами. В зависимости от своей пронизательности они или до конца осознают, или только догадываются, или не подозревают неполноценности своего существования в книге, за последней страницей которой следует их неизбежная смерть, в то время как за обложкой романа — вечность. Только в этом контексте становятся понятны набоковские кощунства, или выпад Германа против Бога в шестой главе «Отчаянья», или гностическое прозрение Цинцинната в «Приглашении на казнь», разглядевшего за бутафорией романа лик истинного своего творца, к которому он и возвращается после земной казни. Именно в поэтической сути набоковской теологии, по-моему, таится «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та», про которую точнее сказать он не вправе:

*Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,  
но под звезды я буквы поставил  
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,  
а точнее сказать я не вправе.  
Не доверюсь соблазнам дороги большой  
или снам, освященным веками,  
остаюсь я безбожником с вольной душой  
в этом мире, кишящем богами.  
Но однажды, пласты разуменья дробя,  
углубляясь в свое ключевое,  
я увидел, как в зеркале, мир и себя,  
и другое, другое, другое.*

«Слава» (1942)

Тема смерти художника и бессмертия искусства, в том варианте, в каком она известна из пушкинского «Андрея Шенье» или «Памятника», разыграна в нескольких ключах в большинстве набоковских романов. Вторжение потустороннего в мир живых и попытки разглядеть в обыденности жизни тайну смерти и вечности кочуют из работы в работу в творчестве Набокова. По словам его жены, Веры Евсеевны, «потусторонность» была основной темой Набокова, «...ею пропитано все, что он писал, она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество»<sup>5</sup>. Взаимопроникновение этих двух сфер, дающее набоковским «гностическим» романам определенное «призрачное измерение», — это пушкинская тема потусторонних теней, встречающаяся в его ранних бурлесках и элегиях, в «Гробовщике», «Пиковой даме», в «Русалке», «Борисе Годунове» и «Каменном госте», и особенно выразительно в «Пире во время чумы».

К многочисленным сходствам между пушкинской и набоковской поэтикой следует добавить пристрастие обоих художников к эксперименту, в котором они испытывают пределы жанра и пересекают границы между поэзией и прозой. В «Pale Fire», например, Набоков создает свою собственную разновидность «романа в стихах». Подобно «Евгению Онегину», в котором Пушкин часто комментирует самый процесс написания, большинство набоковских

<sup>5</sup> См. ее предисловие к изд.: Набоков В. Стихи. Ardis, 1979. Исключительно «потустороннему» аспекту посвящена работа: Rowe W. W. Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor, 1981. См. также мою «гностическую» интерпретацию «Приглашение на казнь»: Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. Munchen: Otto Sagner, 1982. P. 100—182.

текстов отражают самих себя. Оба автора неоднократно входили в свои произведения in propria persona — Пушкин открыто (например, в «Евгении Онегине»), Набоков, как правило, более скрыто. Их произведения, таким образом, часто содержат в себе своих создателей, в буквальном смысле слова.

Другая важная точка, в которой пересеклись художественный стиль и образ мысли Пушкина и Набокова, — элитарность творческих и личных взглядов. Оба писателя были аристократами с родословными, уходящими глубоко в отечественную историю. Но гордость своим происхождением сочеталась у обоих со свободомыслием, характерным для лучшей части просвещенного русского дворянства. Для обоих писателей честь — личная и творческая — была воплощением высших этических и эстетических ценностей. Несмотря на либеральность политических взглядов (Пушкин — сторонник либеральной монархии, Набоков — либеральной демократии), ни один не считал литературу демократической республикой. Напротив, это была абсолютная монархия, в которой только талант, гордость, честь и безупречный вкус были наделены самодержавной властью, а посредственность, претенциозность, лживость, невежество и пошлость воспринимались как тягчайшие преступления или смертный грех и безжалостно высмеивались и карались. Набоковские остроумные и сокрушительные ответы критикам, таким, как Ж.-П. Сартр или Эдмунд Вильсон, были выдержаны в традиции пушкинских ответов его клеветникам. Также и набоковские мистификации, в которых он разыгрывал под разными псевдонимами Георгия Адамовича и его парижских последователей («Из Калмбрудовой поэмы», «Поэты», «Василий Шишков») были навеяны пушкинским Феофилактом Косичкиным, под именем которого он дразнил Булгарина.

Но важность пушкинского кредо для Набокова нагляднее всего проявляется в свете полемики о пушкинском наследии, развернувшейся в конце 20-х — начале 30-х годов в эмигрантских кругах. В этом споре о судьбах русской поэзии в изгнании подверглась сомнению жизнеспособность пушкинской модели для русской литературы. Георгий Адамович и Владислав Ходасевич, два столпа русской литературы и критики за рубежом, оказались в противоположных лагерях<sup>6</sup>. Адамович, лидер парижской группы, призывал молодых поэтов отвернуться от Пушкина. Он обвинил Пушкина в лапидарности, в превосходстве формы над содержанием, провозгласил пушкинскую поэтическую модель неспособной выразить сложность современного мира и постигнуть все более склонную к самоанализу человеческую душу.

К изумлению Ходасевича и Набокова, парижская группа сочла пушкинское мастерство «подозрительным» и предлагала молодым поэтам следовать образцу душераздирающей риторики Лермонтова и «неэлегантной» манере Пастернака. Парижский журнал «Числа», который бойкотировал Ходасевича и регулярно нападал на Набокова, стал основной трибуной антипушкинской кампании.

Согласно Адамовичу, «Пушкин иссякал в тридцатых годах, и не только Бенкендорф с Натальей Николаевной в том повинны. Пушкина точил червь простоты» («Числа». 1.142). «...Пушкину еще удалось спасти грацию от уже закрадывавшейся туда глупости» (Там же. 2/3:168). «Непонятно, когда это успели накурить перед ним столько благонамеренного фимиама, что за дымом ничего уже не видно. К фамилии большинство и льнет: удобно и спокойно. «Поклонник Пушкина, но человек неглупый...» — эту фразу написал я как-то само собой, не сразу заметив ее парадоксальность» (Там же. 7/8: 159). В другой статье Адамович подвергал сомнению набоковскую миссию продолжать пушкинскую традицию: «Между тем, сознательно или невольно, [Набоков] как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. Новый Пушкин, может быть, и не явится»<sup>7</sup>.

Позицию Адамовича охотно поддержали его ученики, как, например, талантливый молодой поэт Борис Поплавский: «А все удачники жуликоваты, даже Пушкин. А вот Лермонтов, это другое дело. Пушкин — дитя Екатерининской эпохи, максимального совершенства он достиг в ироническом жанре — «Евгений Онегин». Для русской же души все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду» («Числа». 2/3: 309—310)

<sup>6</sup> О полемике Ходасевича с Адамовичем см.: Струве Глеб. Русская литература в изгнании. N. Y., 1956. С. 199—222; Hugglund Roger. The Russian Emigré Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 1973. Vol. 32. No. 3. P. 515—526; The Adamovich — Khodasevich Polemics // Slavic and East European Journal. Fall 1976. Vol. 20. P. 239—252; Bathea David. Khodasevich: His Life and Art. Princeton. 1983. P. 317—331.

<sup>7</sup> Адамович Георгий. Владимир Набоков // Одиночество и свобода. N. Y., 1955. P. 227.

«...Пушкин — последний из великолепных мажорных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь?» (Там же. 4:171).

В отличие от Ходасевича, Набоков не участвовал непосредственно в этом споре, но не упускал случая скрестить шпаги с клеветниками Пушкина. В отрывке под названием «Из Калмбрудовой поэмы» (1931) выдуманный английский поэт Вивиян Калмбруд (Vivian Calmbrood — анаграмма Vladimir Nabokov), беседует с поэтом Ченстоном (чью несуществующую трагикомедию «The Covetous Knight» Пушкин якобы перевел в «Скупом рыцаре»). Набоков вкладывает в уста Ченстона и, следовательно, Пушкина, сатирические описания Адамовича и Георгия Иванова, чьи имена не упоминались, но угадывались безошибочно.

В рассказе «Уста к уста» (1933), он зло высмеял Адамовича и Иванова за вымогательство большой суммы денег на финансирование альманаха «Числа». Альманах этот появляется в рассказе под названием «Арион» как напоминание Адамовичу и компании о том, что, поднимая руку на Пушкина (и бойкотирюя Ходасевича с Набоковым), редакторы уподобляются пиратам из греческой легенды, попытавшимся убить и ограбить певца Ариона<sup>8</sup>.

Для проверки литературного вкуса и честности Адамовича, Набоков напечатал в 1939 году под псевдонимом *Василий Шишков* поэму «Поэты». В своей еженедельной литературной колонке в «Последних новостях» Адамович, регулярно браковавший поэзию Набокова, приветствовал появление нового загадочного таланта: «Наконец-то в нашей среде родился великий поэт». Через несколько месяцев в тех же самых «Последних новостях» Набоков напечатал рассказ под названием «Василий Шишков», в котором одаренный поэт Василий Шишков таинственно исчезает или, вернее, растворяется в другом поэте, авторе рассказа<sup>9</sup>. Василий Шишков в этом рассказе предложил учредить новый ежемесячник, озаглавленный «Обзор страдания и пошлости» и призванный собирать наиболее вопиющие примеры пошлости, почерпнутые из ежедневной прессы.

В стихотворении «Неоконченный черновик» (1931) Набоков сам резюмировал ту сатирическую роль, которую он сыграл в русской эмигрантской литературной жизни:

*Меня страшатся, потому,  
что зол я, холоден и весел,  
что не служу я никому,  
что жизнь и честь свою я взвесил  
на пушкинских весах, и честь  
осмеливаюсь предпочесть.*

Отношение к Пушкину и его времени для Набокова служило мерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика. На тех же пушкинских весах взвешивает Набоков и героев собственных произведений. Пренебрежение к Пушкину, или опосредованное знакомство с ним через «отвратительные либретто» опер Чайковского, или полное незнание пушкинского наследия равнозначны смертным грехам в эстетической вселенной набоковских произведений, грехам, за которые деспотический создатель жестоко карает своих героев.

Неспособность распознать следы, оставленные Пушкиным в русском языке, предвещает неудачу героям. В романе «Защита Лужина» (1930) Лужин-отец садится играть в шахматы с сыном в первый раз. Словами: «Начнем, пожалуй» — отец бросает вызов будущему гроссмейстеру (ЗЛ. 50). Пронгрывает он не только из-за того, что играет с вундеркин-дства, но и потому, что игру начинает словами Ленского перед его роковой дуэлью. Впоследствии, уже взрослый Лужин не может найти защиту против Турати, теряет рассудок и кончает с собой. Тот факт, что в детстве Лужин ни разу не открыл тот толстый том «с портретом толстогубого курчавого мальчишка» (ЗЛ. 21) — знаменитым портретом Пушкина, исполненным Е. Гейтманом, — по крайней мере частично ответствен за его провал.

<sup>8</sup> Легенда рассказана Геродотом и Овидием. Пророческая интерпретация пушкинского «Ариона» должна быть заново пересмотрена в свете этой легенды.

<sup>9</sup> См. комментарии Набокова к обоим текстам в «Poems and Problems» (N. Y., 1970. P. 95) и в «The Tyrants Destroyed» (N. Y., 1975. P. 204). Выдуманный Василий Шишков имел своего предшественника. В 1936 г. Ходасевич напечатал удачную мистификацию, открыв нового поэта пушкинского времени, Василия Травникова. Доверчивый Адамович, обманутый подделками Ходасевича, провозгласил его «самым одаренным поэтом, новатором, учителем: достаточно услышать одно из его стихотворений, чтобы убедиться в этом» (Встреча Сирина и В. Ходасевича // Последние новости. 1936. No 5439. 13 февр.).

В рассказе Набокова «Памяти Л. И. Шигаева» (1934) старый русский эмигрант Шигаев беседует с поэтом Виктором о литературе. Шигаев разбирается в поэзии плохо, но тем не менее ставит Лермонтова выше Пушкина: «Нет, что там ни говорить, а Лермонтов как-то к нам ближе, чем Пушкин» (ВФ. 95). Когда Виктор настойчиво просит его прочесть хотя бы строку из Лермонтова, Шигаев тщетно пытается вспомнить что-то из оперы Рубинштейна и потом оправдывает себя: «Давненько не перечитывал, все это дела давно минувших лет...» (ВФ. 95). Шигаев не знает, что он как раз цитировал первую и последнюю строку «Руслана и Людмилы». Наказание за такую оплошность — смерть. Сам рассказ — это смертный приговор литературным вкусам Адамовича.

В лучшем месте рассказа Виктор описывает самую что ни есть русскую галлюцинацию: видение чертей. Ночные мучители Виктора имеют мало общего с лермонтовским горделивым Демоном или даже с пошловатым мелким «бесом» Ивана Карамазова. Викторовские черти принадлежат к самой очаровательной земной разновидности пушкинских «бесенят», которых мы знаем из «Сказки о попе и о работнике его Балде», «Сцены из Фауста», «Набросков к замыслу о Фаусте» или из «Дантовского» «И дале мы пошли...» Эти мелкие, жабоподобные и совершенно домашние существа взбираются на письменный стол Виктора, разливают чернила и удобно устраиваются на томике Пушкина, что недвусмысленно указывает на их происхождение и намекает на путь, которым надо следовать молодому поэту. Виктор стал настоящим писателем, доказательством чего является сам рассказ, написанный им в форме своеобразного некролога доброму, но литературно невежественному Л. И. Шигаеву.

Если обратимся к литераторам-профессионалам в беллетристике Набокова, мы обнаружим, что авторская непримиримость к героям — писателям, согрепившим против Пушкина, усиливается. В рассказе «Адмиралтейская игла» (1933) Набоков бесперемонно разоблачает даму-автора, м-м Солнце, за то, что она приукрасила свой пошлый роман «Адмиралтейская игла» блеском пушкинской строчки. Пошлость, или «poshlost» — как Набоков передает это непере译имое на английский слово в своей книге о Гоголе, — «особенно сильна и порочна, когда подделка не очевидна и когда ценности, которым она подражает, считаются, правильно или ошибочно, принадлежащими к самому высокому уровню искусства, мысли или чувства» (NG. 68).

В романе «Отчаяние» убийца Герман, которого Ж.-П. Сартр обвинил в том, что он слишком много читал Достоевского, совершает даже большее святотатство по отношению к Пушкину. Оно большее, потому что Герман — талантливый писатель, знающий Пушкина наизусть, но тем не менее сознательно искажает его идеи и использует искусство Пушкина для построения зловещих схем. Искажение начинается как невинная шутка, парфразой пушкинского «Выстрела»: «Сильно наповал без лишних слов убивает любителя черешен, и с ним фабулу, которую я, впрочем, знал отлично» (О. 45). Низость германовской шутки становится очевидной, когда мы узнаём, что Герман в самом деле убивает своего двойника, Феликса, в духе искаженного пересказа Пушкина. Еще хуже то, что Герман пытается сделать Пушкина сообщником своего отвратительного дела.

Обдумывая свое изысканное убийство, Герман декламирует стихотворение «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит», в котором Пушкин размышлял о своем побеге в искусство, «В обитель дальную трудов и чистых нег». Действительно, застрелив своего двойника в упор, Герман начинает писать рассказ об этом, но кровавая его повесть не может быть для него искуплением. Завет пушкинской этики и эстетики — «Гений и злодейство/Два вещи несоместные», — вложенный в уста Моцарта, не доходит до Германа. Сальери набоковского романа: (Постылок Германа скорее напоминает апокрифическую историю о Микеланджело, якобы убившем однажды своего натурщика, чтобы лучше изобразить труп.)

Герману отказано в «покое» в «обители трудов и чистых нег». Оба жертвоприношения — убитый двойник и кровавая повесть — отвергнуты богами, и Набоков не оставляет никакого сомнения в том, что художник-злодей будет в аду. В мире Пушкина и Набокова истинный художник не убивает, а скорее, становится жертвой. Читая «Приглашение на казнь» (1938), трудно не вспомнить элегию Пушкина «Андрей Шенье» (1825):

*Я плахе обречен. Последние часы  
Влачу. Завтра казнь. Торжественной рукою  
Палач мою главу поднимет за власы  
Над равнодушною толпою.*

Герой «Приглашения на казнь», Цинциннат, ожидает казни за необычное преступление — «гносеологическую гнусность». Основная черта общества, которое обезглавит Цинцинната — это полное отсутствие культуры. «Древнее врожденное искусство писать давно

уже забыто, луна сторожит знакомую статую поэта» (Пнк. 98, 33), и роль старых писателей, которых никто не читает, сведена до тряпичных кукол для школьниц: «...тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол» (Пнк, 39).

Иронично здесь и то, что зарождение культурной грамотности Цинцинната относится именно ко времени, когда он, по причине малого роста, работал как раз в такой мастерской игрушек. У Цинцинната скоро развивается настоящее пристрастие к этому «мифическому девятнадцатому веку». Он упивается древними книгами и даже прочел «Евгения Онегина» (98). Нет никакого сомнения в том, что Цинциннат — последний реликт забытой культуры в своем обществе, и его «гносеологическая глупость» — преступление, за которое он должен умереть, и следует его расценивать скорее как эстетическое, чем нравственное.

Единственная вещь, которую Набоков дает своему осужденному герою, — это «изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» (26), и несколько листов бумаги в клетку. Таким образом, карандаш Цинцинната — единственное оружие, которым он отвечает на вызов топора. В камере смертников рождается поэт. Цинциннат сознает, что пишет «тяжело и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (98), но по мере того, как написанное им становится более вдохновенным, его тет-а-тет со смертью превращается в борьбу за бессмертие художника. Последнее желание Цинцинната перед казнью просто: «Сохраните эти листы, — не знаю, кого прошу, — но: сохраните эти листы...» (190). Пушкинский Андрей Шенья произносит ту же мольбу перед казнью: «...друзья, сии листы / Всю жизнь мою хранят... Молю, найдите их; невинной музы дань / Сберегите...» А. Шенья был казнен 7 термидора 1794 года, за два дня до падения якобинской диктатуры; диктатура в «Приглашении на казнь» падает в момент казни. Обезглавленный Цинциннат поднимает свою голову с плахи и среди пыли, обломков и катаклизмов рухнувшего мира направляется в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (218). Несомненно, Цинциннат знает, что сохранил культурную грамотность в мире, лишенном истинного искусства, и благодаря связи с пушкинским наследством.

Самые почетные места на набокковском Олимпе отведены для обладающих подлинным знанием Пушкина: Набоков иногда придумывает литературные персонажи с одним только назначением — хранить пушкинское сокровище. Они могут быть случайными и внешне ничем не замечательными людьми, тем не менее те, кому Набоков доверил эту миссию, выведены самыми тонкими штрихами, напоминающими описание Цинцинната. Один из них — Петров в «Защите Лужина»: «Единственным его назначением в жизни было сосредоточенно и благоговейно нести то, что было ему поручено, то, что нужно было сохранить непременно, во всех подробностях, во всей чистоте, а поэтому и ходил он мелкими, осторожными шажками, стараясь никого не толкнуть, и только очень редко, только когда улавливал в собеседнике родственную бережность, показывал на миг — из всего того огромного и таинственного, что он в себе нес, — какую-нибудь нежную, бесценную мелочь, строку из Пушкина или простонародное название полевого цветка» (ЗЛ. 209).

В последнем русском романе Набокова — «Даре» миссия сохранения пушкинского наследства и впитывания его искусства в свое собственное была доверена молодому поэту Федору Годунову-Чердынцеву, самому автобиографическому персонажу в его прозе.

Во вступлении к английскому изданию «Дара» Набоков заявил, что главный персонаж романа — русская литература. «Ни разу со времен «Евгения Онегина» не содержал русский роман такого обилия литературных дискуссий, намеков и характеристик писателей», — пишет Семен Карлинский в первой критической статье о романе<sup>10</sup>.

Для Набокова отношение русских критиков и писателей к Пушкину было индикатором их ума и таланта. С той же меркой он подходил и к персонажам своих произведений. Федор, начинающий поэт, в будущем — крупный писатель. В «Даре» прослеживаются три года его эстетического образования, и каждое художественное достижение взвешивается на пушкинских весах. Развитие Федора как художника повторяет путь, пройденный русской литературой, начиная с «золотого века» поэзии в 1820-х, с поворота к прозе в 1830-х, через эпоху Гоголя и Белинского к утилитарному «железному веку» 1860-х и через период Достоевского и Толстого к «серебряному веку» и современности. Федор преломляет эту эволюцию русской литературы через оптику теоретических достижений формальной школы. Эта драматизация истории русской литературы и критики в «Даре» — наиболее детально разрабо-

<sup>10</sup> Karlinsky S. Vladimir Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A. Structural Analysis//Slavic and East European Journal. 1963. P. 284—290.

таный ответ Набокова антипушкинским выступлениям в прошлом веке и вторившим им выпадам в более позднее время.

Беззаботная свобода, остроумие и игривая непочтительность роднят памфлет Федора о Чернышевском с пушкинской традицией «Арзамаса» и ее пародиями, фарсами, заклинаниями, которыми арзамасцы изгоняют бесов «Беседы любителей русского слова». По мнению Набокова, члена-основателя эмигрантского «Арзамаса», антиэстетические и антипушкинские позиции прошлого дали прочные ростки в настоящее. Шестидесятники были прямо ответственны за торжество в 1930-х годах социалистического реализма, поставившего чугунную точку за «серебряным веком». Обличение Чернышевского было косвенно направлено и против Адамовича и его парижских учеников, которых Набоков считал ответственными за опустошение русской литературы в эмиграции.

Федор оказался более везучим в романе, чем Набоков в жизни: в пятой главе ему удается найти издателя для своей книги о Чернышевском, в то время как Набокову не было дозволено публичное заклятие священной коровы русского либерализма. «Дар» появился на страницах обычно очень свободомыслящих и терпимых «Современных записок», но без «Жизни Чернышевского». Изъятие ключевой главы о Чернышевском редакторами (а все они в прошлом были эсерами) остается редким примером политической цензуры «слева» в анналах русской эмиграции. Как бы предвидя эту купюру, Набоков поместил в начале пятой главы несколько шуточных рецензий на изъятую главу. Этот прием напоминает о Пушкине, который в предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» перепечатал несколько наиболее глупых рецензий на эту поэму, не добавляя ни слова в свое оправдание.

К концу пятой главы рождается последняя работа Федора, собственно «Дар». До этого момента он существовал только в потенции, как будущий роман. На его еще не написанные страницы Федор уже предчувствовал законченную книгу: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (218); «Временами я чувствую, что где-то [моя книга] уже написана мной, что ее только нужно выработать по частям из миража и части Адамовича» (156). Предвидение еще не написанной книги в законченной форме — один из приемов Пушкина, наиболее искусно воплощенный в «Евгении Онегине», в котором Пушкин, взглядывая в «магический кристалл», еще не ясно различает очертания своего будущего романа.

Наконец, и расставание Федора с законченной работой — истинно пушкинское. Последний абзац «Дара» — последняя дань Пушкину, его четырехстопному ямбу, онегинской строфе и концовке пушкинского романа в стихах.

«Дар», в котором Набоков воскрешает Пушкина на столько ладов, проводит нас через столетие русской литературы. Сам Набоков считал «Дар» «лучшим и самым ностальгическим» из его русских романов<sup>11</sup>, в то время как автор первой книги о Набокове А. Фильд назвал «Дар» в 1967 «величайшим романом, созданным пока русской литературой в этом столетии»<sup>12</sup>. Как бы то ни было, через это столетнее возвращение к Пушкину Набоков обеспечил себе и своему роману законное место в русской литературе. «Дар» — последняя русская работа Набокова, своего рода прощание с 20-летней литературной деятельностью на послушном русском языке. Набокову, которого многие соотечественники считали самым «нерусским» из русских писателей, вскоре предстояло оставить Старый Свет, чтобы стать американским писателем и никогда не писать больше романов по-русски. Тем не менее американский Набоков вернется к Пушкину как переводчик и ученый, посвятив «Евгению Онегину» столько же лет своей жизни, сколько ушло у Пушкина на его написание. Набоковский перевод, сопровождаемый тремя томами подробнейших комментариев, остается самым прочным памятником, воздвигнутым Пушкину на американской земле.

Что же касается родной земли, про которую в стихотворении «Слава» (1942) было сказано:

*Нет, никто никогда на просторе великом  
ни одной не помянет страницы твоей:  
ныне дикий пребудет в неведеньи диком,  
друг степей для тебя не забудет степей —*

эти пушкинские слова наизнанку оказались клеветой, но принадлежат они не поэту, а его ночному собеседнику-бесу, «с копотью в красных ноздрах».

<sup>11</sup> Nabokov V. Strong Opinions. N. Y., 1973, P. 13.

<sup>12</sup> Field A. Nabokov: His life in Art. London, 1967. P. 249.