

А.В. Злочевская

И вновь о загадке образа Чернышевского в набоковском «Даре»

Аннотация: В статье рассматриваются набоковская интерпретация личности (и сам феномен такой личности) Н.Г. Чернышевского в романе «Дар», его жанровое своеобразие в сопоставлении с автобиографическим романом писателя «Другие берега», с «Приглашением на казнь», с романом Тургенева «Отцы и дети». Рассмотрены система образов и мотивов в романе «Дар», стилистическое его своеобразие, проблемы соотношения правды исторической и художественной, взаимодействия эстетики и идеологии.

Ключевые слова: Набоков, Чернышевский, Тургенев, Писарев, исторические лица, комедиант, игра, жизнеописание, сонет, памфлет, аллюзии, жизнетворчество, метафизический, этический, фактический

Abstract: The article deals with the Nabokov's interpretation of Chernyshevsky's image (and the phenomenon such a personality) in the novel «Dar» («The Gift»). The original genre of it is compared with the Nabokov's autobiographic novels «Drugije berega» («Other Shores»), «Priglasenije na kazn» («Invitation to a Beheading»), Turgenev's «Otsy i deti» («Fathers and Sons»). The author analyses the system of the motives and images in the novel «Dar», its stylistic singularities, the problem of the correlation of the historical truth and artistic truth, of interaction of aesthetics and ideology.

Key words: Nabokov, Chernyshevsky, Turgenev, Pisarev, historical figures, play-actor, game, biography, sonnet, pamphlet, allusions, creation of life, metaphysical, ethical, factual

Когда советский читатель, в том числе и те, кто прочитал роман «Дар» в «самиздате», впервые познакомился с карикатурой на автора «Что делать?», это произвело впечатление поистине шокирующее. В высшей степени эпатирующим выглядел, конечно, сам факт изображения в сатирическом духе и стиле властителя дум прогрессивно мыслящей демократической интеллигенции XIX в., ставшего «культовой» фигурой советской эпохи.

Затем наступил этап осмысления. И тогда выяснилось, что все закономерно: Набоков разрушает миф о Чернышевском – общественном деятеле, кумире русской интеллигенции либерально-социалистического толка, ибо именно в его идеях видит истоки революции, которая погубила Россию в XX в. Одним словом, «Чернышевский заинтересовал автора как предтеча Ленина и большевиков»¹. Вызывал у В. Сирина отторжение и Чернышевский-писатель: в нем автор «Дара» видит совершенный образчик тенденциозного сочинителя, антихудожника. В этом смысле выстраивались антитезы: *Годунов-Чердынцев – Чернышевский, Пушкин – Чернышевский* и др.² Здесь, впрочем, следует заметить, что Чернышевский-беллетрист – явление уникальное. Оригинальнейший теоретик, предвосхитивший в своих романах ультрамодернистские эстетические новации искусства XX в., – и писатель, в своей творческой практике более чем посредственный. Набоков использовал в своих романах наиболее оригинальные новации его экспериментальной поэтики³.

А затем обнаружилось, что образ Чернышевского в «Даре» и вообще не столь уж и отрицательный, ибо ощутимы в скандальной четвертой главе романа и элементы сострадания, сочувствия и даже исторического оправдания и приятия личности ее героя⁴.

Из сопоставления этих полярных мнений сам собой, казалось бы, напрашивается весьма тривиальный вывод о том, что набоковская интерпретация личности Чернышевского – общественного деятеля и сочинителя – сложна и, по меньшей мере, неоднозначна. Вывод, однако, слишком банален, чтобы быть истинным. Хотелось бы понять причины явного творческого интереса Набокова-писателя к исторической фигуре, очевидно ему чуждой и которая, как кажется, ничего, кроме иронического или даже саркастического неприятия, вызывать не могла.

«Жизнь Чернышевского» – художественная биография исторического лица. Но какой, по мнению Набокова, должна быть книга об исторической личности? Среди моделей отвергнутых – чрезвычайно модная на протяжении всего XX в. и глубоко презируемая Набоковым «биография романсэ»

¹ Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 151.

² См., напр.: Дарк О. Примечания // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 463; Шульман М. Набоков, писатель. М., 1998. С.129–130; Скопечная О.Ю. Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского; Целкова Л.Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. СПб., 1999. С. 179–197 и др.

³ Ср. анализ М.М. Бахтиным «Перла создания» как новаторской структуры, предвосхитившей полифонический роман (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978. С. 76–79). См. также: Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М., 2002. С. 27–28.

⁴ См., напр.: Федякин С. Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // Набоков В. Избранное. М., 1996. С. 5–12; Лотман М. Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф.К. Годунова-Чердынцева // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 350–353 и др.

(Н.; 226, 380), где герои говорят цитатами из произведений своего создателя и не видят снов – кусков из его будущих поэм или повестей.

Каково соотношение правды *исторической* и *художественной* в таком сочинении? Эти вопросы автора «Дара» занимали всерьез. Ключевая мысль писателя по этому поводу высказана в эссе о Пушкине: «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безусловно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем»⁵. Итак, правда – это то, что «мы чувствуем», а значит, она всегда субъективна. Поэтому, «в сущности, не имеет значения, если то, что мы представляем в своем воображении, всего лишь большой обман <...>. Я прекрасно понимаю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл его роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и вот я уже сам в нее поверил. Одно другим сменяются видения...» (Н1.; 1.543).

Перед нами позиция воинствующего агностика-субъективиста? Не совсем так. Позиция в высшей степени парадоксальная, если не сказать на грани абсурда, ибо, казалось бы, отрицает саму возможность написания достоверной биографии, будь то научная или художественная. Однако зерно истины здесь, безусловно, есть. Просто художник ясно отдает себе отчет в том, что образы вымышленных героев рождаются в его воображении по тем же точно принципам, по которым возникают и образы «реальных» *исторических лиц*. И еще он твердо знает, что правда художественного вымысла безусловно выше правды фактической. Ведь правда художественная проникает в сокровенный подтекст «жизни действительной».

Вспомним слова Достоевского: «“Надо изображать действительность, как она есть”, – говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального»⁶. И для Набокова искусство есть творческое пересоздание реальности (а отнюдь не отображение ее), цель которого – проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей. «В моем случае, – сказал он в интервью А. Аппелю, – утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен в ней различить, и

⁵ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 1. СПб., 1997. С. 542. Далее англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С.75–76. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам. Величайшее счастье я испытываю, сочинительствуя, когда ощущаю свою способность понять – или, вернее, ловлю себя на такой неспособности <...> – как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» (Н1.; 3.596).

Так и в романе «Дар»: «С самого начала образ задуманной книги представлялся ему (писателю Федору. – А.З.) необыкновенно отчетливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой отыскиваемой мелочи уже уготовано место и что самая работа по вылавливанию материалов уже окрашена в цвет будущей книги, как море бросает синий отсвет на рыболовную лодку и как она сама отражается в воде вместе с отсветом»⁷.

Итак, «проникнуть в мечтах в мир» (Н1.; 1.542) своего героя – персонажа вымышленного или реально бывшего. И если сам герой – писатель, то написать книгу о нем – в стиле его собственных сочинений. «Жизнь поэта как пародия его творчества» (Н1.; 1.542). Сочинить историю жизни художника, осветив ее лучом его собственного индивидуального стиля. В «Даре» все усложняется еще тем, что набоковская художественная интерпретация фигуры Чернышевского пропущена сквозь призму творящего воображения его героя – писателя Федора Годунова-Чердынцева.

И вот что замечательно: основополагающие принципы написания книги об обожаемом, восторженно любимом Пушкине (эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие») или искренне почитаемом Гоголе (книга «Николай Гоголь») у Набокова, по существу, те же, что и о презираемом Чернышевском. Так же, как и о вымышленном (или остраненно автобиографическом?) Себастьяне Найте.

Суть творческой сверхзадачи, поставленной и решаемой писателем Федором в его «странном» романе о Чернышевском, сам он сформулировал так: «...я хочу все это держать как бы на самом краю пародии <...>. А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (Н.; 380). Речь, таким образом, идет о двойной пародии: на историческую фигуру Чернышевского и одновременно – на свою версию этой личности. В подтексте *своей* художественной версии личности Чернышевского у писателя Федора неизменно ощущается скрытая ироническая усмешка, пародийно окрашивающая ее, но не отрицающая, а как бы намекающая читателю, что перед ним не истина в последней инстанции, а все же *комедиант, которому автор платит, чтобы он сыграл роль*. Не случайно концепция личности и судьбы Чернышевского выражена в финальных строфах обрамляющего *сонета* – но в форме не утвердительной, а вопросительной.

Какова же объективная ценность *художественной* правды Владимира Набокова? И есть ли она вообще? Ведь перед нами просто *игра* – в историю, в

⁷ Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 4. СПб., 2004. С. 380. Далее роман цитируется по этому изданию с пометой *Н* и указанием страницы в тексте статьи.

правду и т. д. Но истина рождается, по-видимому, и в *игре* тоже. Ведь, как сказал булгаковский *мастер*, настоящий писатель, сочиняя, *угадывает* «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было»⁸. Так, первую и лучшую читательницу романа, возлюбленную писателя Федора Зину Мерц, «совершенно не занимало, прилежно ли автор держится исторической правды, – она принимала это на веру, – ибо, если это было не так, просто не стоило бы писать книгу. Зато другая правда, правда, за которую он один был ответственен и которую он один мог найти, была для нее так важна, что малейшая неуклюжесть или туманность слова казалась ей зародышем лжи, который немедленно следовало вытравить» (Н.; 385).

Какую же «правду» открывает Федор в своем «странном» романе о Чернышевском? Но прежде, чтобы очистить ее от плевел лжи, обратим внимание на критические отзывы о «Жизни Чернышевского», которым в «Даре» отведено так много места. Все оценки художественного произведения извне в мире Набокова важны, ибо они (кроме специально оговоренных случаев) указывают читателю, как думать **не надо**.

Так сцена, которая в «Даре» предваряет главу о Чернышевском, – это разговор у Чернышевских (семья русских эмигрантов – однофамильцы Николая Гавриловича) о предполагаемом сочинении Годунова-Чердынцева, где высказываются различные мнения о возможных интерпретациях фигуры этого исторического деятеля. Диапазон предполагаемых решений достаточно широк: от откровенно поверхностных («Мой дядя был изгнан из гимназии за чтение “Что делать?” <...>. Не имею определенного мнения <...>. Чернышевского не читал, а так, если подумать <...>. Прескучная, прости Господи, фигура!» – Н.; 377) или снисходительных («Кому интересно, что Чернышевский думал о Пушкине? Руссо был скверным ботаником, и я ни за что не стал бы лечиться у Чехова. Чернышевский был прежде всего ученый экономист, и как такового его надобно рассматривать...» – Н.; 378) до примитивно апологетичных. Последняя точка зрения, предполагающая написание романа агиографического типа, явно доминирует. Прозвучала, наконец, и более прощательная догадка хозяйки дома: «ему <...> хочется вывести на чистую воду прогрессивных критиков» (Н.; 379). И тут же – «сигнальное» упоминание о Волынском (А.Л. Флексер) и Ю. Айхенвальде, которые до писателя Федора с этой задачей успешно справились.

Понятно, что все эти предварительные версии приведены исключительно для того, чтобы показать, каким роман Годунова-Чердынцева **не будет**. Ибо настоящий писатель никогда не станет повторять то, что всем и без него давно известно. «В сущности, – говорил Набоков в своих Лекциях, – подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него никогда не было...»⁹.

⁸ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 355.

⁹ Набоков В. Федор Достоевский // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 185.

Так что предположение о том, что целью «романа» о Чернышевском была *идеологическая* полемика с революционными демократами – предшественниками современных социалистов и коммунистов, приходится отбросить. Тем более что позднее отзыв «о “Жизни Чернышевского” как о пощечине марксизму» (Н.; 391) прозвучал из уст графомана, а у самого Федора реакцию вызвал исключительно ироническую.

Недаром все же писатель настойчиво называет свое творение *романом*, а не *памфлетом*, скажем...

Концепция этого романа возникает в творческом воображении Федора не сразу – сперва она «вспыхивает», «наклеивается», зарождается, затем словно выкристаллизовывается в полемической оппозиции к другим, тривиальным и «ожидаемым» моделям и, наконец, оформляется в нечто целостное.

И вот что неожиданно выясняется: как раз с точки зрения общественно-политической отношение писателя Федора к Чернышевскому не столь однозначно отрицательное, чтобы стать основой для сатирического памфлета. Чернышевский – общественный деятель, борец с *государственным порядком вещей* вызывал у автора его *Жизнеописания* скорее эмоции положительные – едва ли не на грани восхищения. Не случайно замечание о том, что в процессе работы над своим «романом» Федор «понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-критические домыслы, и что либералы или славянофилы, рисковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк» (Н.; 383). Более того, «ему искренне нравилось, что Чернышевский, противник смертной казни, наповал высмеивал гнусно-благостное и подло-величественное предложение поэта Жуковского окружить смертную казнь мистической таинственностью» (Н.; 383).

Из двух сил, заявлявших свои права на свободу художника – правительство и левые радикалы, Набокову и всегда были гораздо более симпатичны последние. «Нужно отметить, – сказал он в лекции «Писатели, цензура и читатели в России», – что по своему образованию, уму, устремлениям и человеческим достоинствам эти люди стояли неизмеримо выше тех проходимцев, которых подкармливало государство, или старых бестолковых реакционеров, топтавшихся вокруг сотрясаемого трона»¹⁰. Оттого и в сцене гражданской казни, так же как и во время допроса, Николай Гаврилович изображен в высшей степени уважительно и даже не без ореола благородного героизма: «Его перевес бил в очи» (Н.; 4 52). А те комические детали, которые могли бы стать снижающими, обретают окраску прямо противоположную: они вызывают к герою симпатию и сочувствие. Даже при оценке Чернышевского-пи-

¹⁰ Набоков В.В. Писатели, цензура и читатели в России // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. С. 17.

сателя, автора «Что делать?», Сирин / Федор отказывается от удовольствия поиздеваться над очевидной антихудожественностью этого литературного сочинения и неожиданно заявляет: «Утверждаем, что его книга оттянула и собрала в себе весь жар его личности» (Н.; 457). Единственный, кажется, у Набокова случай, когда общественная, «идейная» значимость произведения поставлена выше ценности эстетической, а глумление над неуклюжестью стиля и слога признано аморальным. Более того, автор с искренним увлечением восклицает: «Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист» (Н.; 453). Даже дикая по безграмотности фраза из романа «Что делать?»: «Долго они щупали бока одному из себя», – была благодушно прощена (Н.; 453).

Так что отношение писателя Федора к Чернышевскому определялась в его «романе» отнюдь не тем, нравились или не нравились автору политические взгляды его героя, и не Чернышевский – идеолог и общественный деятель вызывает у него неприятие, а что-то совсем другое... Тем более что *идеология* (проблематика, позиция или взгляды), по твердому убеждению Годунова-Чердынцева, и в принципе не может быть предметом искусства. «Роман» с заданием *идеологическим* – в системе его эстетических взглядов – невозможен.

Впрочем, эмоциональным толчком к началу сочинительства явилась у писателя Федора неожиданная мысль поначалу все же идеологического порядка: «его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России» (Н.; 375). «Веселие» может показаться легковесным и чисто эстетским, однако на самом деле в основе его лежит вполне серьезное убеждение В. Сирина в том, что человек – это его стиль. «Забавно-обстоятельный слог, кропотливо вкрапленные наречия, страсть к точке с запятой, застревание мысли в предложении и неловкие попытки ее оттуда извлечь (причем она сразу застревала в другом месте, и автору приходилось опять возиться с занозой), долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл в мелочном толковании своих мельчайших действий, прилипчивая нелепость этих действий (словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые), серьезность, вялость, честность, бедность» (Н.; 374–375). Для Набокова *такой* слог, бесспорно, отражает стиль мышления и мироощущения личности, а следовательно, является важнейшей характеристикой самой личности.

Способ постижения эпохи через стилевое мышление различных общественно-политических деятелей в воображении Федора формировался постепенно. И вот уже мысль *идеологическая* начинает преобразоваться в *художественную*: «По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство» (Н.; 375). Предположение, будто «блаженство» это связано исключительно со злорадством по поводу убожества

личности предполагаемого героя, думаю, было бы не только несомненным упрощением, но и неверно по сути. *Злорадство* – чувство в творческом отношении безусловно непродуктивное. Эмоцией, творящей новые миры, может быть только *любовь*. Лишь она одна может дать импульс к *сочинительству*.

Странно, кажется, говорить о *любви* Федора / Сирина к Чернышевскому. И, однако, совершенно очевидно, что не карикатура или осмеяние было целью написания «Жизни Чернышевского».

«Жизнь Чернышевского» – произведение «странное» во многих отношениях. Не только тем, что карикатура и фарс балансируют здесь на грани трагедии, но в гораздо большей степени тем, что перед нами, по существу, отнюдь не «роман» в привычном смысле, а авторское повествование, вобравшее в себя и подчинившее себе различные (правда, мнимые) свидетельства-первоисточники. Контрапункт множества голосов – осколочных отражений личности героя в сознании других людей, включенных в единый кругозор сверхсознания автора, – эту модель романа-биографии Набоков повторяет в «Истинной жизни Себастьяна Найта».

В «Жизни Чернышевского» эта модель осложнена всецело доминирующим жанром *сонета*. Эта поэтическая форма оказывается тайным ключом ко всему произведению: «Сонет – словно преграждающий путь, а может быть, напротив, служащий тайной связью, которая объяснила бы все, – если бы только ум человеческий мог выдержать иное объяснение» (Н.; 391).

Попробуем пойти по пути, предуказанному автором, – взглянем пристальнее в *сонет*. Чему *преграждает* он *путь*? И что стремится *объяснить*? Ответ на первый вопрос – в первой части сонета, на второй – в финальной.

В первых двух трехстишиях возникает образ Истины.

Увы! Чтoб ни сказал потомок просвещенный,
все так же на ветру, в одежде оживленной,
к своим же Истина склоняется перстам,
с улыбкой женскою и детскою заботой
как будто в пригоршне рассматривая что-то,
из-за плеча невидимое нам (Н.; 391).

Странный образ, странная Истина... Не суровая, неподкупная и нелюбимая, а с ликом женственно-детским... Не познает Она предмет своего искреннего и живого любопытства, а, словно любовно рассматривая, изучает. Указание ли это художнику, взявшемуся за сочинение «романа» об исторической личности? По-видимому, да. И еще одно важное указание-намека: *правда* о личности не открыта, все расхожие истины ложны, ибо тривиальны и общедоступны... Настоящая Истина ждет своего первооткрывателя, игриво загораживая ему путь...

И тогда начинается *творческий сон* – о судьбе «реальной» исторической личности. «Душа окунается в мгновенный сон – и вот, с особой театральной

яркостью восставших из мертвых, к нам навстречу выходят...» (Н.; 391–392). На наших глазах свершается таинство акта *воспоминания – сотворения* «второй реальности».

В «Жизни Чернышевского» Набоков / Федор реализовал концепцию искусства как *жизнетворчества*, а жизни – как *произведения искусства*. Новая, «вторая» реальность литературного текста являет собой сложнейший контрапункт различных вариантов **пародирования**, прослеженных автором: жизнь «реального» Чернышевского пародирует его сочинения, которые, в свою очередь, пародируют узоры его судьбы, а порой и самой истории, а то причудливо сплетаются с пародийными «завитками» судеб других исторических лиц и т. д. и т. д. Автор внимательно следит (совершенно так же, как в **автобиографическом** романе «Другие берега»!) и за *соприкосновением* «исторических узоров» (Н.; 445) в жизни своего героя, и за развитием в ней множества сложно переплетенных литературных *тем* и *мотивов*: *прописи, ангельская ясность, путешествия, очки, машины, слезы, кондитерские, офицеры* и др. Все художественное пространство судьбы героя словно прочерчено реминисцентными линиями – гоголевскими, диккенсовскими, лермонтовскими, из Жорж Санд и др.

В итоге возникает параллель, многозначительная в смысле метафизическом и с точки зрения концепции *жизнетворчества*: «Пушкина нет в списке книг, доставленных Чернышевскому в крепость...» (Н.; 433). И *нет Бога* в книге его жизни: «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге» (Н.; 475).

Так, через воссоздание фактической стороны жизни своего героя, увиденной и осмысленной сквозь призму его *литературного стиля*, писатель Федор приходит к постижению правды *метафизической*: в подтексте «жизни действительной» он увидел неизменный трагикомический алгоритм судьбы героя. «Такова уж была судьба Чернышевского, что все обращалось против него: к какому бы предмету он ни прикасался, и – исподволь, с язвительной неизбежностью, вскрывалось нечто совершенно противное его понятию о нем <...>. За все воздается ему “отрицательной сторицей” <...>, за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему боги» (Н.; 497). Да, трагедию Чернышевского писатель Федор видит отнюдь не в репрессиях внешнего порядка – публичная казнь, ссылка и т. д. Как раз эта сторона жизни Чернышевского могла бы стать канвой биографии скорее героического типа...

Мотив *мести богов* то и дело всплывает в тексте *Жизнеописания*. За что же столь сурово и безжалостно? Как мы уже видели, отнюдь не за деятельность общественно-политическую. Два главных экзистенциальных изъяна видит Годунов-Чердынцев в мышлении и мироощущении Чернышевского: метафизический и эстетический.

«Для Чернышевского гений был здравый смысл» (Н.; 433). Материализм – как мировоззрение, способ мышления и жизненная позиция. «Чернышев-

ский все видел в именительном падеже» (Н.; 417), а падеж именительный, как известно, выражает лишь одну шестую (в некоторых языках – даже меньше) возможных жизненных комбинаций. Упрощение и выпрямление действительности. «Простак Фейербах» (Н.; 422) – вместо *живительной истины Гегеля, истины, не стоячей*, «как мелкая вода, а, как кровь», *струящейся* «в самом процессе познания» (Н.; 422). Именно этот метафизический выбор оказался губительным для Чернышевского. Для человека, которого «иррациональная новизна сердит пуще темноты ветхого невежества» (Н.; 418), не только сущность вещей остается недоступной, но и сами явления проходят мимо незамеченными. Так близорукость физическая оказалась закономерным следствием – метафизической. Материалистический выбор в философии реализовал себя в эстетике Чернышевского: он был «лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства» (Н.; 414).

Итак, философский материализм и материалистическая эстетика – вот два главных фактора, предопределившие трагическую судьбу Чернышевского. Вывод может показаться слишком легковесным или даже поверхностным, однако в системе экзистенциально-аксиологических воззрений Федора (и Набокова) он вполне оправдан. Ведь законы сотворения реальности «жизни действительной» и художественной едины, и тот, кто не понимает одни, не в состоянии постичь и другие.

Перед нами драма личности, посвятившей себя и пожертвовавшей самой своей жизнью идеалам упрощенным и ложным.

Но «роман» Годунова-Чердынцева отнюдь не насмешка над ущербностью такого образа мышления и такого сознания (как это будет в повести «Отчаяние») – он проникнут сочувствием к страданиям несчастного человека. Причем, возникнув подспудно, это сострадание к личности, и героической и комической одновременно, далее нарастает, все более усиливаясь. «Грустно, грустно все это» (Н.; 3.218) – сочувственные авторские замечания подобного рода, неожиданные по своей серьезности, все чаще мелькают на страницах «Жизнеописания». Именно они придают повествованию щемящий тон страдания.

В этом смысле небезынтересна параллель между четвертой главой «Дара» и «Приглашением на казнь». «Многое в мире Цинцинната, – как отмечает Н. Букс, – создано по рецепту, изобретенному Чернышевским. <...> роман “Приглашение на казнь” представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе “Что делать?”»¹¹. Убедительность этой параллели придает чуть ли не буквальное совпадение образов Марфиньки в «Приглашении на казнь» и Ольги Сократовны в «Жизни Чернышевского». Но далее исследовательница делает неожиданный вывод: герой «Приглашения на казнь», Цинциннат Ц., «философ-“идеалист”, является пародийным отраже-

¹¹ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 123–124.

нием самого Чернышевского»¹². Трудно, однако, не заметить принципиального отличия: призрачная пошлая реальность, окружающая Цинцинната Ц., **не им придумана**. Герой «Приглашения на казнь» отнюдь не является частью мира восторжествовавшей пошлости, в котором осуществилась мечта автора «Что делать?», но, напротив, как духовная индивидуальность бескомпромиссно противостоит ему. Цинциннат Ц. и окружающие его пошлые персонажи живут в разных, антиномичных измерениях – *тонкой* трансцендентной реальности и грубой материальной действительности. За экзистенциальную несовместимость с господствующей в окружающем мире плотской бездуховностью и казнят набоковского героя.

В творческом воображении Набокова Цинциннат Ц. мог пародийно соотноситься с фигурой Чернышевского, но лишь по принципу противостояния. Возможно, В. Сирин и в самом деле представил себе, что случилось бы с Чернышевским, окажись он внутри утопических садов своей Веры Павловны, в мире той грубо материальной утопии, о которой столь пылко мечтал. Чернышевский в этой фантастической ситуации, очевидно, страдал бы так же, как Цинциннат Ц. Но для набоковского Чернышевского сама ситуация была бы *возмездием богов*, причем поистине самым страшным, – в то время как Цинцинната Ц. казнят безвинно. И освободиться из страшного плена своей грубо материальной утопии герой Федора / Набокова (в отличие от Цинцинната Ц.) никак не смог бы – именно потому, что слишком тесно, на уровне собственного сознания с ней связан. Во всяком случае, это был бы совсем другой роман. И, возможно, В. Сирин, не написав такого романа, просто пощадил своего несчастного героя.

Сравнение Цинцинната Ц. с Чернышевским (героем романа Федора) ценно тем, что позволяет более точно высветить некоторые существенные отличительные черты двух персонажей. Но параллель выстраивается по модели схождения-отталкивания.

Какова же Истина – *историческая* и *художественная*, открытая Годуновым-Чердынцевым в процессе эстетического освоения столь чуждой ему личности?

Бесспорно язвительно-насмешливое отношение автора «Жизнеописания» к своему герою. Но объект набоковской издевки не общественный деятель Чернышевский, а автор идеологических романов и публицистической литературной критики. Б. Сарнов остроумно заметил в своей статье, что, выражаясь современным языком, самое точное определение такого Чернышевского, каким Набоков (или его alter ego – Федор) изобразил его в своем романе, – *чайник*¹³. Но *чайниками* в мире Набокова никогда не бывают герои, ему отвратительные или несимпатичные. У Набокова это персонажи милые. Лужин, Тимофей Пнин и Адам Круг – тоже *чайники* в глазах окружающих, ибо

¹² Ibid. С. 124.

¹³ См.: Сарнов Б. *Op. cit.* С. 154.

окружение пошло. Конечно, в противоположность этим «любимым» героям Набокова, Чернышевский имеет в самой своей натуре метафизический изъян: он чужд «потусторонности». И все же комизм образа говорит о любви автора к своему герою.

И окончательное Слово Годунова-Чердынцева о Чернышевском запечатлено в финальных строчках *сонета*:

Что скажет о тебе далекий правнук твой,
то славя прошлое, то запросто ругая?
Что жизнь твоя была ужасна? Что другая
могла бы счастьем быть? Что ты не ждал другой?
Что подвиг твой не зря свершался, – труд сухой
в поэзию добра попутно обращая
и белое чело кандалника венчая
одной воздушною и замкнутой чертой? (Н.; 3.269).

Так осуществилась творческая задача, поставленная перед собой писателем Федором: «главное, чтобы все было одним безостановочным ходом мысли. Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа» (Н.; 3.180). Едкая насмешка на высшей точке романной спирали обернулось мягким комизмом, а безжалостное, порой на грани издевательства осмеяние – искренним состраданием. Сатира обернулась трагедией. И, быть может, неожиданно для самого автора *воздушная черта* замкнула ореол святости вокруг чела этого мученика и юродивого русской истории?

Свершился акт творческого постижения «чужой» души, реализовала себя идея «вчувствования <...> как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к... герою»¹⁴ – и родилась новая, оригинальная версия личности и судьбы исторического лица. Пройдя сквозь призму мироощущения автора-героя «Дара», язвительно-пренебрежительное отношение Набокова к автору «Что делать?», писателю и литературному критику, парадоксальным образом соединилась с его искренним уважением к Чернышевскому – общественному деятелю, – и родилась высшая *художественная правда* о трагедии личности.

Какова объективная значимость этой версии? Очевидно, такая же, как и любой другой, ибо она субъективна, как и все иные. А убеждение Набокова в том, что всякая научная или художественная концепция жизни и личности той или иной исторической фигуры неизбежно субъективна, по-видимому, следует признать справедливым. Понятно, что, будь то научный труд или сочинение художественное, но печать авторской индивидуальности, стиля мышления или мироощущения лежит и на характере интерпретации фактов, и на самом способе их отбора.

¹⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 13.

Ценность набоковской версии личности Чернышевского в том, что она вскрывает экзистенциально-метафизический смысловой подтекст этой судьбы – героической и комической одновременно. Мысль *художественная* явилась синтезом правды *фактической, этической и метафизической*.

Поистине «бывают странные сближенья»... В процессе освоения чуждой ему души революционного демократа Чернышевского писатель Федор, по существу, повторил путь, уже пройденный до него другим русским писателем – И.С. Тургеневым. Если согласиться с тем, что правда *художественная* выше *фактической*, а приемы сотворения образа вымышленного персонажа существенно ничем не отличаются от принципов создания литературной версии *исторического* лица, то эта типологическая параллель – между романами Федора Годунова-Чердынцева о Чернышевском и Тургенева о Базарове – окажется вполне оправданной.

Автор «Отцов и детей» (сам того не зная, наверное) также *очистил яблоко одной полосой, не отнимая ножа*: начав во многом сатирическим обличением, закончил постижением метафизической трагедии своего героя, его оправданием и даже героическим возвышением.

Причем так же, как «Жизнь Чернышевского» – в вымышленной реальности художественного произведения, так и роман «Отцы и дети» – в реальности «жизни действительной», вызвали критические отклики разноречивые, но в подавляющем большинстве своем отрицательные. Тургеневский Базаров, как известно, не понравился ни «правым», ни «левым». Первые увидели в романе затаенную симпатию автора к «нигилистам», «апофеозу радикализма» (П. Катков), а критики демократического лагеря – клевету на молодое поколение и панегирик «отцам» (М. Антонович «Асмодей нашего времени»). Одним словом, роман не удовлетворил, кажется, никого.

И вот почему: критики хотели найти в нем подтверждение и укрепление своих общественно-политических позиций и пристрастий, а отнюдь не *правду художественную*. Как и всегда, обе силы заявляли свои права на произведение искусства и, не найдя желаемого, обрушили на автора свои взаимоисключающие претензии. «Кроме искусства... существует еще и политический вопрос» – так весьма точно сформулировал Катков суть общей позиции критиков в отношении к роману Тургенева¹⁵.

Как и в случае с романом Годунова-Чердынцева, критике не нужен был роман, проникнутый сочувствием к страданиям несчастного и по-своему великого человека, а нужен был раскрашенный трафаретный портрет-икона или портрет-карикатура, хотя и давно набивший оскомину, но зато всем понятный, – так и критики Тургенева требовали от него позиции *идеологической*, причем той, которая бы совпала с их собственной. Правда художественная не нужна была никому.

И сам Тургенев, поддавшись общему умонастроению, в письме А.А. Фету

¹⁵ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 477.

недоумевал: «Хотел ли я обругать Базарова или превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!»¹⁶ Порочна в данном случае сама попытка автора определить отношение к своему герою не как эстетическое отношение творца – к созданию, а в категориях общественно-политического или морально-психологического *приятия – неприятия*. Но если писателю в жизни может нравиться или не нравиться тот или иной человек или тип общественного деятеля (известно, что лично Чернышевского и Добролюбова Тургенев терпеть не мог), то отношение художника к своему герою носит качественно иной характер, оно находится в иной плоскости: в плоскости *эстетической любви*. Лишь в этом измерении совершается постижение правды художественной.

В статье «“Отцы и дети” И. Тургенева» (журнал «Время», 1862 г.) Н.Н. Страхов вывел такое заключение: автор, опровергая «нигилистические» взгляды и убеждения своего героя, не ругает их, не показывает героя дураком, не выдвигает каких-то убедительных логических контраргументов – писатель опровергает их самой логикой жизни, вечной и всемогущей. Мысль верная.

Но художественная мысль Тургенева, думается, все же глубже и сложнее. Автор романа вообще не столько оспаривает взгляды «нигилиста» Базарова или тем более не отвергает его самого, как личность, но постигает экзистенциальную сущность его трагедии. На трагизм образа впервые указал и глубоко его прочувствовал Д.И. Писарев¹⁷. Проницательность Писарева достойна изумления, ибо Базаров мало кому из критиков показался фигурой трагической¹⁸.

Базаров входит в роман героем-победителем. Среди персонажей его окружающих, нет ни одного, кто *не спасовал бы перед ним*. Он всех умнее, сильнее. У него «положительные», «реальные» взгляды на жизнь, в которой ему все понятно: «Важно то, что дважды два – четыре, а остальное все пустяки»¹⁹; «Мне скажут дело, я соглашаюсь, вот и все» (Т.; 171); «Мы действуем в силу того, что признаем полезным» (Т.; 193) и т. д. Что касается людей, то с ними тоже все весьма несложно: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой: у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех...» (Т.; 223). То же и в любви: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй анатомию глаза: откуда тут взяться <...> загадочному взгляду?» (Т.; 178). «Нравится тебе женщина <...> – старайся добиться толку; а нельзя – ну, не надо, отвернись – земля не клином сошлась» (Т.; 231).

¹⁶ Переписка И.С. Тургенева. В 2-х т. Т. 1. М., 1986. С. 427.

¹⁷ Писарев Д.И. Базаров. «Отцы и дети», роман И.С. Тургенева // Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Т. 1. Л., 1981. С. 280.

¹⁸ За исключением, кажется, одного Достоевского, который в «Зимних заметках о летних впечатлениях» писал о *беспокойном и тоскующем Базарове* – «признак великого сердца» (Д.; 5.59).

¹⁹ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1975–1979. Т. 3. С. 187. Далее роман цитируется по этому изданию с пометой Т и указанием страницы в тексте статьи.

Казалось бы, такому человеку жить на свете легко и бесппроблемно. Но вот Базарову отчего-то совсем не весело. И, что замечательно, мучают его те же метафизические вопросы, что и тех самых «романтиков», которых он так искренно презирает: «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом <...>. Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет <...>. А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже <...>. Что за безобразия!» (Т.; 263)

И тоже ведь *за все мстят ему боги*... Не успел произнести свой безапелляционный приговор Павлу Петровичу: «А я все-таки скажу, что человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, такой человек – не мужчина, не самец» (Т.; 178). И вот звучит гонг судьбы: они с Аркадием едут в город на бал, где Базаров и встречает свою поистине роковую любовь – Одинцову. И оказывается, что «отношения между мужчиной и женщиной» основаны не на физиологии, а на том самом «избирательном средстве», о котором писал «романтик» Гете, а от неразделенной любви можно смертельно страдать, даже до полной потери вкуса к жизни. И у умирающего человека, хотя его «собственная форма уже разлагается» (Т.; 328), а ведь «любовь – форма» (Т.; 328), – возникает страстное, ничем не объяснимое желание (зачем бы, кажется?!) с любимой женщиной проститься и пожелать ей жить долго и счастливо, и даже попросить о последнем поцелуе. Но ведь все это не имеет «никакого смысла» (Т.; 328)!

Опровергает ли история поистине мучительной любви Базарова к Одинцовой его собственные «материалистические» воззрения на любовь? Да, безусловно. И если бы при этом хотя бы нота удовлетворения (не говоря о злорадстве) прозвучала в романе, то следовало бы сделать вывод о том, что автор опровергает убеждения своего героя. Но этих нот нет. Тургенев уважает своего героя за то, что тот умеет понять то, что внушает ему его Создатель. И вот парадокс: в конечном итоге, ведь именно «грубиян» и «нигилист» Базаров, отрицавший любовь, оказывается у Тургенева единственным героем, способным на истинную страсть – страсть, которая не имеет «никакого смысла» и приносит одни страдания. Все остальные «романы» (Аркадий и Катя, Николай Петрович и Фенечка) милы, поэтичны, но вполне рационально объяснимы: просто молодые или достаточно молодые еще мужчина и женщина оказываются рядом на достаточно долгое время... Не говоря уже об Одинцовой, которая вообще любви неизменно предпочитает спокойствие или брак по расчету.

Однако ведущую роль в решении образа разночинца-«нигилиста» играет в романе Тургенева экзистенциальная тема – тема *смерти*. И дело отнюдь не в том, что перед лицом смерти Базаров ведет себя мужественно, едва ли не героично...

Все было для героя, эмпирика-материалиста, в метафизическом смысле просто: умрешь – «лопух расти будет» (Т.; 3.265). Но вот в финале романа неправильная цитата из Пушкина: «“Природа навевает молчание сна” – сказал Пушкин» (Т.; 265), – отзовется гениальной тургеневской парафразой на тему «равнодушной природы». Казалось бы, вот оно, торжество пушкинской правды: все поженились, растят детей, управляют хозяйством – одним словом, радуются жизни, в то время как Евгений Базаров лежит в могиле на одиноком сельском кладбище и никому до него нет дела, кроме стариков-родителей. Но вдруг неожиданно: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь, не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; она говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (Т.; 333–334).

Оказывается, не безобразный «лопух расти будет», а прекрасные цветы, которые «говорят о вечном примирении и о жизни бесконечной». Высшие, истинные законы бытия – не эмпирико-физиологические, а духовные законы красоты, любви и бессмертия, существование которых не признавал Базаров, торжествуют в романе Тургенева. Но, торжествуя, природа, а в ее образе – духовное начало бытия, не опровергают взгляды «нигилиста» – они проявляет к нему высшее милосердие. Это победа любви и духа над неверием.

Художественная мысль Тургенева, как это будет позднее у В. Сирина, совершает в «Отцах и детях» восхождение по спирали *эстетической любви*: от сатирического неприятия через постижение экзистенциальной трагедии к состраданию и оправданию героя – по тем самым духовным законам бытия, которые сам он отрицал. И так же, как у В. Сирина, Пушкин и Бог, отрицаемые героем при жизни, доказывают свое бытие и всевластие.

Впрочем, речь в данном случае идет не о том, будто Набоков *наследовал* Тургеневу, усваивая его методы и приемы написания художественного произведения о демократе-«нигилисте» – личности, в идеологическом и даже классовом плане чуждой автору. Говорить об *аллюзиях* и вообще о каком бы то ни было *влиянии* здесь не просто рискованно, но неоправданно. Речь о другом: в русской литературе был прецедент, типологически родственной, когда писатель, переступив через свое личное *психофизическое* неприятие «социального парвеню, плебея, претендующего на равноправное место в пантеоне русской культуры»²⁰, нарисовал не карикатуру и не икону, а увидел то, чего до него не видел никто: трагедию личности, подчинившую свою жизнь ложным, материалистическим убеждениям и идеалам.

²⁰ Сердюченко В. Чернышевский в романе В. Набокова «Дар»: К предыстории вопроса // Вопросы литературы. 1998. № 2. С. 334.

Отношение Набокова к Чернышевскому отличается видимой экстравагантностью и скрытой парадоксальностью: автор «Дара» высмеивает Чернышевского – мыслителя, критика и сочинителя, но в то же время в своей художественной концепции личности революционера-демократа Набоков (в лице писателя Федора) постиг героическую и одновременно трагическую суть этой судьбы.

Сведения об авторе:

Алла Владимировна Злочевская,
докт. филол. наук
старший научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alla Zlochevskaya,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Moscow State Lomonosov University