

Александр Долинин

«ДАР»: ДОБАВЛЕНИЯ К КОММЕНТАРИЯМ

Прошло уже семь лет после выхода собрания сочинений Владимира Набокова русского периода (СПб.: «Симпозиум», 1999—2000; далее все ссылки даются по этому изданию с указанием тома, кроме 4-го, и страницы), в четвертом томе которого были опубликованы мои комментарии к роману «Дар» (С.634—768). За это время у меня накопилось изрядное количество дополнений и уточнений к ним, которые и предлагаются ниже читателю. Я старался учесть все наиболее ценные наблюдения и предположения исследователей романа, появившиеся в последние годы, не забывая при этом шутовскую максиму Р.Д. Тименчика, обращенную к комментаторам литературных текстов: «Всего не упустишь!». Электронный журнал представляется мне идеальной площадкой, на которой все желающие могли бы указать автору на его упущения, поспорить с ним или выступить со своими добавлениями. Может

быть, совместными усилиями нам удастся приблизить комментарии к идеалу.

I. К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ.

В конце 1938 года Набоков вел переговоры с А.С.Каганом,—совладельцем известного эмигрантского издательства «Петрополис» (осн.1922), которое к этому времени перебазировалось из Берлина в Брюссель,—об издании полного текста «Дара». Каган предложил издать роман двумя равными по объему книгами, что вызвало возражения Набокова, так как в этом случае конец первого тома пришелся бы на середину третьей главы. В ноябре 1938 г. Каган писал Набокову: «Относительно раздела «Дара» можно договориться. На полуслове нельзя, конечно, обрывать, но можно выбрать и середину главы. Главное, чтобы обе части вышли почти одновременно. Соображение почему я хочу раздробить роман на две части только порядка целесообразности. Если роман будет дорого стоить, то его не будут покупать и наши взаимные интересы пострадают. Может мы сделаем с Вами один том длиннее другого» (Papers of Vladimir Nabokov // Manuscript Division, Library of Congress. Container 1). С последним предложением Набоков не согласился и решил увеличить объем второго тома, включив в него, кроме четвертой и пятой глав романа, два приложения: опубликованный в «Последних новостях» в 1934 г. рассказ, впоследствии получивший заглавие «Круг», и так называемое «Второе добавление к

«Дару»», которое он написал вчерне, по предположению Б.Бойда, весной 1939 г. (см.: В.В.Набоков. Второе добавление к «Дару». / Вступ. заметка Б.Бойда // Звезда. № 1. 2001. С.85—109). Вопреки обещаниям, «Петрополис» так и не выпустил двухтомный «Дар» в свет. В архиве Набокова сохранились обрывки недатированной открытки, присланной ему Каганом, судя по упоминанию о войне, в конце 1939 г. «Я не отказался от мысли из<дать Ваш ро>ман «Дар»,—писал он.—Война меня прав<да выбила из> колеи, но я не прервал своей издательской деятельности и Ваша книга у меня на очереди. Давайте <sic> еще только немного придти в себя. Рукопись Ваша у меня в полной сохранности» (Papers of Vladimir Nabokov // Manuscript Division, Library of Congress. Container 1). Однако придти в себя Кагану и его издательству, по понятным причинам так и не удалось, и вскоре он, как и Набоков, бежал из оккупированной Европы в США.

Как установил Л.Ливак, в последнем номере парижской газеты «Бодрость» за 1939 г. был напечатан отрывок «Арест Чернышевского (из неизданной главы романа «Дар» (Бодрость. № 256. 1939, 31 декабря. С.3—4). См.: L.Livak. How It Was Done in Paris. Madison, Wi., 2003. P.264, note 17.

II. К ОБЗОРУ ТЕКУЩЕЙ КРИТИКИ

Кроме Адамовича, с несколькими критическими отзывами о романе выступил и другой адресат набоковских пародий,—рижский критик старшего поколения Петр Моисеевич Пильский (1879—1941; см. о нем

статью Ю.И.Абызова и Т.Д.Исмагуловой: Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т.4. М., 1999. С.600-604),— который увидел в «Даре» авангардистское ниспровержение традиции, эксперимент небесталанного «литературного фокусника», которому «надоели все прежние словесные формы—и прежние, и теперешние, особенно русские» и который «презирает, а может быть и ненавидит труд писателя, этот процесс, эту профессиональную технику» (П.Пильский. «Современные записки», книга 63. // Сегодня. 29 апреля 1937. Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. / Составление, подготовка текста Н.Г.Мельникова, О.А.Коростылева. М., 2000. С.151-152).

В итоговой статье, опубликованной в нью-йоркской газете «Новое русское слово», он назвал Сирина «ярчайшим выразителем протеста и всякого неповиновения», который не скрывает «своей брезгливости, своего тайного высокомерия, отчуждения, ссоры с прошлым». «Сирин,—пишет Пильский,—борется с привычным, узаконенным, вкоренившемся. Он ищет пошлости даже в непошлом. Ее запах чудится ему повсюду. Поэтому он должен быть очень несчастен, по крайней мере, вечно неудовлетворен. <...>

Пародические фигуры, насмешливо и зло перерисованные картины, живые люди, обращенные в уродливых паяцев,—собственный, личный театр марионеток под управлением и дирижерством Сирина, покорно исполняют розданные им роли, и когда дирижер дергает за нитку, начинают неистово и уродливо кривляться неодушевленные фигуры,—выдуманный, несуществующий мир». Согласно Пильскому (который, как кажется, в

отличие от Адамовича не узнал себя в одном из высмеянных Набоковым критиков), Сирин «почти безмерно талантлив» только в карикатуре: «с улыбкой и наслаждением читаешь в «Даре» страницы пародий на критические отзывы» (Новое русское слово. 1938.15 декабря). Недоброжелательные отзывы о «Даре» встречаются и в переписке «старших» писателей-эмигрантов, прежде всего И.А.Бунина и Б.К.Зайцева (см.: Письма Б.Зайцева И. и В. Буниным. // Новый журнал. № 149. 1982. С.147-148; Переписка И.А.Бунина с М.А.Алдановым. // Новый журнал. №150. 1983. С.179).

После выхода в свет полного издания «Дара» в эмигрантской печати появилось несколько откликов на главу о Чернышевском. Так, М.Слоним назвал «Дар» «злобно полемическим романом», где Чернышевский выставлен «каким-то полу-идиотом» (Новое русское слово. 3 июля 1955). Г.Адамович в книге «Одиночество и свобода» (1955) мимоходом упрекнул Набокова за то, что он обрушился на Чернышевского с «таким капризным легкомыслием» (цит. по: Г.Адамович. Одиночество и свобода. М., 1996. С.82-83). С другой стороны, В.Ф. Марков в эссе «Заметки на полях» отозвался о биографии Чернышевского с одобрением: «Глава о Чернышевском в «Даре» Набокова—роскошь! Пусть это несправедливо, но все заждались хорошей оплеухи “общественной России”» (Опыты. 1956. №6. С.65). Это замечание Маркова возмутило нескольких литераторов и общественных деятелей старшего поколения и, прежде всего, М.В.Вишняка, который резко критиковал его как публично, так и в приватной переписке

(см. об этом: «...Мир на почетных условиях...» Переписка В.Ф.Маркова с М.В.Вишняком (1954—1959). / Публикация Олега Коростелева и Жоржа Шарона. // Диаспора I. Новые материалы. СПб., 2001. С.561-580).

III. О ЗАГЛАВИИ.

Первоначальное заглавие романа—жизнеутверждающее «Да»—было, по-видимому, подсказано Набокову финальным монологом Молли Блум в «Улиссе» Джойса, заканчивающимся многократно повторенным «Yes»: «...and then he [Bloom] asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes” (отмечено в: Brian Boyd. “The Expected Stress Did Not Come”: A Note on “Father’s Butterflies // The Nabokovian. No.45. Fall 2000. P.27—28). В лекциях об «Улиссе» Набоков с очевидным удовольствием цитировал его концовку, прокомментировав ее единственной ударной фразой: «Yes: Bloom next morning will get his breakfast in bed” (Vladimir Nabokov. Lectures on Literature. Ed. by Fredson Bowers. New York and London, 1980. P.370). В контексте эмигрантской полемики между литературными партиями набоковское «Да» должно было прозвучать как ответ на нигилистические настроения поэтов и писателей «парижской ноты», перекликающийся с тем, как возражал им Г.П.Федотов, когда призывал: «Сквозь хаос, обступающий нас и встающий нас, пронесем нерасплесканным героическое—да: Богу, миру и людям»

(Г.Федотов. О смерти, культуре и «Числах» // Числа. 1930—1931. Кн. 4. С.148).

Изменив заглавие, Набоков перенес акцент с метафорики согласия и приятия на топику дарения как акта, в котором, по определению, взаимодействуют два участника—даритель и реципиент, и который может быть поэтому сопоставлен с отношениями между автором художественного текста и его героем. В романе последовательно обыгрываются и тематизируются все основные значения самого слова «дар» и его производных, от родительских *подарков* сыну и писательского *дарования* в первых главах до *бездарности* Чернышевского в четвертой главе и отождествления жизни и чувственно воспринимаемого мира с *подарками* «от Неизвестного»—в пятой. Даже поговорка, приведенная в словаре Даля: «Даром и чирей не сядет», реализуется в нескольких взаимосвязанных эпизодах романа (см. С.220, 338—339, 398).

Традиционный мотив творческого дара, принимаемого с благодарностью и дающего возможность преодолеть «удары судьбы», Набоков начал разрабатывать уже в ранних стихах. Ср., например:

Блаженно-бережно таи
дар лучезарный, дар страданья,—
живую радугу, рыданья
неизречимые свои...

(«Молчи, не вспенивай души...»—1, 459)

И вспомнил я свой дар, ненужных светлых муз,
недолговечные созвучья и виденья...

(«Художник-нищий»—1, 550)

Или достойно дар приму,
великолепный и тяжелый —
всю полнозвучность ночи голой
и горя творческую тьму?

(«Я где-то за городом, в поле»—1, 599)

В последнем стихотворении отвергнутой альтернативой принятию дара оказывается самоубийство («И дула кисловатый лед / прижав о высохшее небо, / в бесплотный ринусь ли полет / из разорвавшегося гроба?»), что предвосхищает антитезу «Федор Годунов-Чердынцев—Яша Чернышевский» в романе.

Особо следует отметить стихотворения «Путь» (1, 640), где к «божественному дару» сопоставлено само изгнание («Великий выход на чужбину / как дар божественный цена, / веселым взглядом мир окину, / отчизной ставший для меня») и «Катится небо, дыша и блистая...», в котором поэт приветствует мир как «дар Божий» (1, 501).

Из множества изречений на тему дарения Набоков, как кажется, в первую очередь учитывал новозаветное: «Всякое даяние доброе и всякий дар совершенный нисходят свыше, от Отца Светов, у которого нет изменения и ни тени перемены. Восхотев, родил Он нас словом истины, чтобы нам быть некоторым начатком Его созданий» (Иаков 1:17-18). Недаром все три «отца-дарителя» в романе—Константин Кириллович, Пушкин и богоподобный «невидимый автор»—находятся вне времени и пространства повествования и ассоциируются с источниками света и тепла, прежде всего, с солнцем. Солярно-световые образы, появляющиеся уже в первых эпизодах «Дара» (действие начинается «светлым днем»; название «перевозчицкой фирмы»—*Max. Lux*—может быть прочитано как «максимальная освещенность»; зеркало отражает «белое ослепительное небо», в котором плывет «слепое солнце» и т.п.), проходят через весь текст, вплоть до предфинальной эпифании героя, когда он чувствует, что существует, «только поскольку существует оно [солнце]», и его собственное я «силой света» растворяется и приобщается к красоте мира (508).

В русской классической поэзии наиболее близкая параллель к набоковской оптимистической концепции жизни-дара—это концовка стихотворения Г.Р.Державина «На смерть Кн. Мещерского»:

Жизнь есть небес мгновенный дар;

Устрой ее себе к покою

И с чистою твоей душою

Благословляй судеб удар.

По наблюдению П.М.Бицилли (см.: П.М.Бицилли. Державин—Пушкин—Тютчев и русская государственность // Сборник статей, посвященных П.Н.Милюкову, 1859—1929. Прага, 1929. С.353, 360), Пушкин пародировал эти строки в ядовитом стихотворении-памфлете «На выздоровление Лукулла. Подражание латинскому» (1835):

Так жизнь тебе возвращена
Со всею прелестью своею;
Смотри: бесценный дар она;
Умей же пользоваться ею

Еще раньше, в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный», датированном днем своего рождения (26 мая 1828), он переосмыслил топос «жизнь есть Божий дар» в скептическом духе:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью

Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомнением взволновал.

Цели нет передо мною,
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Как отмечено в моем комментарии (С.637), Набоков эксплицировал свою полемику с этим стихотворением Пушкина во «Втором добавлении к “Дару”» (см. о нем выше), где отец героя солидаризируется «с духовенством»—то есть с главным тезисом известного стихотворного ответа Пушкину митрополита Филарета:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана...

Пропущенным подлежащим в фразе: «Да, конечно, напрасно сказал: *случайный* и случайно сказал *напрасный*» (В.В.Набоков. Второе добавление к «Дару». С.108), вне всякого сомнения, может быть только «он» или «Пушкин», но отнюдь не «я», как ошибочно утверждал Брайен Бойд (Brian Boyd. “The Expected Stress Did Not Come”: A Note on “Father’s Butterflies.

P.22—29. После заметки напечатаны резонные возражения Г.Барабтарло:
Gennady Barabtarlo: "He Said — I said": An Afternote // Ibid. P.29—35).

В поэзии Серебряного Века позицию, сходную с набоковской, декларировал Блок:

Принявший мир, как звонкий дар,
Как злата горсть, я стал богат.

Ср. в этой связи денежные метафоры в третьей главе романа: «постоянное чувство, что наши здешние дни — только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» (С.344).

Другим возможным подтекстом в моем комментарии названо стихотворение Ходасевича:

Горит звезда, дрожит эфир,
Таится ночь в пролеты арок,
Как не любить весь этот мир,
Невероятный твой подарок?...

Любопытно, однако, что строку «Невероятный твой подарок» Набоков помнил по цитате в последней строфе стихотворения Г.П.Струве «В.Ф.Ходасевичу» (1922):

Невероятный твой подарок —

Быть может, жизнь, быть может, смерть.

Был голос глух и взор неярок,

Но потолок синел, как твердь.

В письме к Г.П.Струве (февраль 1931 г.) он писал: «А помните ваши стихи,—“невероятный твой подарок” и что-то очень хорошее о потолке?» (Письма В.В.Набокова к Г.П.Струве. 1925—1931. Часть первая / Вступ. статья и комментарии А.А.Долинина // Звезда. 2003. №11. С.143; в моем примечании к этой фразе она откомментирована неверно).

IV. ГЛАВА ПЕРВАЯ

С.191. *...мебельный фургон, очень длинный и очень желтый...* — По предположению Ю.Левинга, этот образ мог быть подсказан Набокову рассказом Саши Черного «Желтый фургон» (1926), опубликованном в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» (Ю.Левинг. Владимир Набоков и Саша Черный // Литературное обозрение. 1999. №2. С.52—53). Кроме того, следует отметить, что фургон у Набокова может

ассоциироваться с цирком (ср. в концовке «Весны в Фиальте»: «...желтый автомобиль ... потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка... — 4, 581—582), что связывает начальную сцену с цирковыми мотивами в романе, которые, как правило, носят характер автометаописательных тропов (см. в третьей главе описание «замечательного забора», составленного «из когда-то разобранного в другом месте (может быть, в другом городе), ограждавшего до того стоянку бродячего цирка, но доски были теперь расположены в бессмысленном порядке, точно их сколачивал слепой, так что некогда намалеванные на них цирковые звери, перетасовавшись во время перевозки, распались на свои составные части: тут нога зебры, там спина тигра, а чей-то круп соседствует с чужой перевернутой лапой» — С.357).

С.193. *...комический персонаж, непремный Яшка Мешок в строю новобранцев...* — по-видимому, имеется в виду солдат Яшка (Яшка Красная Рубашка; Яшка Медная Пряжка), комический персонаж популярных в XIX веке лубков, копеечных книг для народа и казарменных прибауток, восходящий к псевдонародным рассказам И.И.Башмакова (ум.1865; печатался под псевдонимом Иван Ваненко).

С.194. *...из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим*

колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад. — Ср. стихотворение Набокова «Зеркало» из сборника «Горний путь»:

Ясное, гладкое зеркало, утром, по улице длинной,
будто святыню везли. Туча белелась на миг
в синем глубоком стекле, и по сини порою мелькала
ласточка черной стрелой... Было так чисто оно,
так чисто, что самые звуки, казалось, могли отразиться.

Мимо меня провезли этот осколок живой
вешнего неба, и там, на изгибе улицы дальнем,
солнце нырнуло в него: видел я огненный всплеск.

О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало
в дивные, давние дни солнце и тучи и птиц!
Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой;
люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него (1, 553).

Как и в стихотворении, образ движущегося зеркала, поднятого высоко над землей и ясно отражающего небо, носит характер развернутого автометаописательного тропа. Набоков усложняет и динамизирует традиционное сравнение романа с зеркалом (ср., например, декларацию Ф.Сологуба в предисловии ко второму изданию «Мелкого беса»: «Этот роман—зеркало, сделанное искусно. Я шлифовал его долго, работая над ним

усердно. Ровна поверхность моего зеркала, и чист его состав. Многократно измеренное и тщательно проверенное, оно не имеет никакой кривизны. Уродливое и прекрасное отражаются в нем одинаково точно)), которое он пародировал в «Защите Лужина», где оно вложено в уста изъясняющегося пошлыми клише психиатра-фрейдиста (2, 408). Соединяя мотив зеркала с мотивом движения, Набоков, как показал Л.Ливак (см.: L.Livak. *How It Was Done in Paris*. P.173), отталкивается от афоризма, который приведен в качестве эпиграфа к главе XIII «Красного и черного» Стендаля и приписан французскому писателю XVII в., аббату Сезару Сан-Реалу: “Un roman: c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin” (букв. пер.: «Роман: это зеркало, которое несут [проносят, ведут на прогулку] по дороге»). В главе XIX «Красного и черного» Стендаль, несколько изменив формулировку, использует то же сравнение для защиты миметического искусства, которое, как он хочет сказать, не может не отражать низменные стороны реальности: “Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l’homme qui porte miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former” (букв. пер.: «Эх, сударь, роман—это зеркало, которое движется по большой дороге. Оно отражает для вас то лазурь небес, то вязкую грязь дорожных размывов. И вы обвиняете в безнравственности человека, который несет зеркало в своей

заплечной корзине! Его зеркало показывает грязь, и вы обвиняете зеркало! Обвиняйте лучше саму дорогу, на которой есть размывы, или, вернее всего, смотрителя дороги, позволившего воде застоиться и образовать это грязное месиво»). Набоков, как кажется, полемизирует с этой декларацией реализма, перенося ударение с объекта отражения на атипичные свойства движущегося отражателя—его необычный поворот (ср. в четвертой главе «Дара»: «...всякое подлинно новое веяние есть ... сдвиг, смещающий зеркало»—417), особый ритм колебаний, обусловленный индивидуальностью «носителей», обращенность к невидимому источнику света, чьи лучи зеркало «пересылает» герою.

С. 200. Наш поэт родился двенадцатого июля 1900 года в родовом имении Годуновых-Чердынцевых Лешино. — День рождения героя совпадает с днем рождения Н.Г. Чернышевского (по старому стилю). Прототипом Лешино являются родовые имения семьи Набокова Выра и Рождествено, описанные (под разными названиями и без оных) в целом ряде произведений писателя, начиная с «Машеньки». Название, как кажется, восходит прежде всего к первому рассказу Набокова «Нежить» (1, 29—31), где повествователю-эмигранту является из родной усадьбы «прежний Леший», символ «непостижимой красоты и векового очарования» родины.

С. 202. алматолитовый божок с голым пузом. — В словарях и энциклопедиях слово «алматолит» (как и использованная в английском

переводе «Дара» его калька "almatolite") не зафиксировано. По точному предположению, высказанному в Живом Журнале пользователем Nell0, Набоков имел в виду агальматолит (англ. agalmatolite) или пагодит, мягкий поделочный камень, из которого в Китае изготавливают резные фигурки (www.livejournal.com/users/nell0/199213.html#cutid1). Как показало изучение рукописи первой главы «Дара», Набоков не был уверен в написании слова: сначала он написал его правильно: «агальматолитовый», затем вычеркнул «га» и мягкий знак, и, наконец, сделал помету под строкой, восстанавливающую вычеркнутые буквы. Очевидно, впоследствии помета осталась незамеченной при перепечатке текста, что привело к увековечиванию ошибки.

С. 206. ...продавец воздушных шаров <...> начал подниматься стояком в голубое небо, все выше и выше, вот уж гроздь его не более виноградной... —

К приведенным в комментариях параллелям следует добавить и рассказ о петербургских продавцах воздушных шаров в книге воспоминаний Сергея Горного (псевдоним Александра-Марка Авдеевича Оцуца, 1882—1949) «Санкт-Петербург (Видения)» (1925), где упоминается иллюстрация к популярной детской книжке «Степка-растрепка»: «...сине-бело-красная гроздь, похожая на сказочный, небывалый виноград, уносила Степку наискосок к небу» (С.Горный. Санкт-Петербург (Видения). / Составление, вступ. статья и комментарии А.М.Конечного. СПб., 2000. С.67).

С.206 ...дымы, позолота, иней Санкт-Петербурга, реставрированного, увы, там и сям по лучшим картинам художников наших. — В рукописи слово «наших» вставлено вместо вычеркнутого «Мира искусства». Набоков имел в виду виды зимнего заснеженного Петербурга, которые часто встречаются у художников, входивших в объединение «Мир Искусства» (упоминается в третьей главе—С.376), особенно у А.П.Остроумовой-Лебедевой (1871—1955) и М.В.Добужинского (1875—1957). Одним из первых изображений зимнего Петербурга в творчестве мирискусников была иллюстрация А.Н.Бенуа (1870—1960) ко второй части «Медного всадника»: «злые дети» бросают снежки в Евгения у сапожной мастерской. Важная деталь на этой иллюстрации—уличные тумбы с шапками снега, что перекликается с воспоминаниями Федора о «снеге, нахлобученном на тумбы ... поблизости памятника Петра» (С.205).

Биографические связи Набокова и его родителей с художниками «Мира Искусства» общеизвестны (см.: Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы. М.; СПб., 2001. С.51—52, 125—126, 304). В архиве А.Н.Бенуа было обнаружено датированное 1917-м годом и посвященное ему стихотворение юного Набокова «Прогулка с J.-J. Rousseau» (1, 570); стихотворение “*Ut pictura poesis*” (1926) посвящено М.В.Добужинскому, который в 1912—1914 гг. давал Набокову уроки рисования, а в эмиграции состоял с ним в дружеской переписке (см.: Переписка Владимира Набокова с М.В.Добужинским / Публикация, вступ. заметка и прим. В.П.Старка // Звезда. 1996. №11. С.92—108).

Был я, доложу я вам, слаб, капризен и прозрачен—прозрачен, как хрустальное яйцо. — О.Ронен полагает, что это аллюзия на фантастический рассказ Г.Уэллса "The Crystal Egg", где хрустальное яйцо—это оптический прибор, через который можно наблюдать жизнь на Марсе, и связывает этот образ с «хрустальным» ясновидением героя, начинающего выздоравливать от тяжелой болезни (O.Ronen. Nine Notes to *The Gift* // The Nabokovian. No.44. Spring 2000. P.20-21). На мой взгляд, более вероятно, что Набоков имеет в виду традиционный пасхальный подарок в богатых русских семьях—хрустальные или полу-хрустальные яйца, в которых, по замечанию С.Горного, «была какая-то особая, прозрачная ... хрупкость» (С.Горный. Санкт-Петербург (Видения). С.61-66). В «Других берегах» Набоков вспоминает, как в детстве он любил играть «хрустальным яйцом, уцелевшим от какой-то незапамятной Пасхи» (5, 149). Как известно, пасхальное яйцо является символом победы над смертью и воскресения, что коррелирует с набокковским осмыслением детской болезни как погружения «в опасную, не по-земному чистую черноту» потусторонности (С.208, 209), аналогичного смерти, а выздоровления—как «выхода на сушу», то есть второго рождения.

Тематическим подтекстом эпизода является воспоминание о детской болезни в первой книге «Жизни Арсеньева» И.А.Бунина (глава XVII). Как и Набоков, Бунин уподобляет тяжелую болезнь, перенесенную в детстве, «странствию в некие потусторонние пределы», и описывает ощущения «как

бы несуществования, иногда только прерываемого снами, виденьями, чаще всего безобразными, нелепо-сложными, как бы сосредоточившими в себе всю телесную грубость мира...». Выздоровление у Бунина тоже сравнивается с возвращением из небытия и сопровождается «неземным» прояснением сознания: «И какой неземной ясностью, тишиной, умилением долго полна была моя душа после того, как я вернулся из этого снисхождения во ад на землю, в ее простую, милую и уже знакомую юдоль!». Тот факт, что нарратор «Дара» не просто вспоминает о детских болезнях, а, повторяя вводное «Опишем», привлекает внимание к самому процессу и свойствам наррации, как кажется, свидетельствует об осознанном состязании в мемуарном искусстве с Буниным.

С.209 *...я мысленно вижу, как моя мать, в шенишлях и вуали с мушками, садится в сани ... как мчит ее ... вороная пара под синей сеткой.* — Как поясняет Д.С.Лихачев в своих «Воспоминаниях», зимой в Петербурге можно было видеть «самые элегантные сани с вороными конями под темной сеткой, чтобы при быстрой езде в седоков не летели комья снега из-под копыт». «Рысаки под сетками цветными» (1, 597) упомянуты в стихотворении Набокова «Петербург» («Мне чудится в Рождественское утро...», 1923). Ср. ту же подробность зимнего до-автомобильного быта в «Призраке» (1919) Анны Ахматовой: «Сквозь мягко падающий снег / Под синей сеткой мчатся кони». В аналогичном эпизоде «Других берегов» эта деталь отсутствует, вместо «вороной пары» появляется «гнедой рысак»,

вместо шеншилей—котиковая шуба, а вместо зеленого карандаша-гиганта—желтый.

С. 212.... глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость. — Ф.Двинятин усмотрел здесь переключку со стихотворением М.Цветаевой «Рассвет на рельсах» (1922). Ср.: «...Из сырости и шпал / Россию восстанавливаю. // Из сырости — и свай, / Из сырости и серости <...> Так, посредине шпал / Где даль шлагбаумом выросла, / Из сырости и шпал, / Из сырости — и сирости» (см.: Ф.Двинятин. Набоков и футуристическая традиция. // Вестник филологического факультета. 2/3. СПб., 1999. С.137). По наблюдению Ю.Левинга, похожая игра на созвучии слогов «сыр/сир» встречается уже в раннем стихотворении Набокова «В поезде» (1921): «пахнуло сыростью, сиренью» (1, 465; см.: Yuri Leving. Six Notes to *The Gift* // *The Nabokovian*. No.45. Fall 2000. P.39). Ср. также в «Моей весне» (1921): «Вот серые, сырые сучья» (1, 574).

Следует отметить, однако, что у Набокова, в отличие от Цветаевой, речь идет о возвращении в конкретные места, где прошли детские годы героя,—то есть в окрестности Петербурга, в «гиперборейский край», на русско-финский Север, для климата и природы которого «серость» и «сырость»—это объективные признаки, многократно отмеченные в литературе. Так, Гоголь в «Шинели» упоминает «петербургское серое небо», а в «Портрете» пишет, что «в стране финнов ... все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно», и поэтому у петербургских художников «всегда почти на всем серенький мутный колорит,—неизгладимая печать

севера». «Небо Петербурга вечно *серо*,—отмечает Герцен в очерке «Москва и Петербург»,— ...*сырой* ветер приморский свищет по улицам» (цит. по: Москва—Петербург: Pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. Антология. СПб., 2000. С.182). «Серое» и «сырое» несколько раз соседствуют в описаниях Петербурга у Андрея Белого. Ср., например: «Там, где взвесилась только одна туманная *сырость*, матово намечался ... грязноватый, черновато-*серый* Исаакий»; «И повсюду в воздухе взвесилась бледно-*серая* гниль ... И на этом мрачающем фоне ... над *сырыми* камнями набережных перил ... вылепился силуэт Николая Аполлоновича в *серой* николаевской шинели ... Медленно подвигался Николай Аполлонович к *серому*, темному мосту...» (Андрей Белый. Петербург. М., 1981 (Литературные памятники). С.20, 47). Согласно В.Н.Топорову, серое и сырое (как постоянные природно-климатические характеристики Петербурга) входят в ряд отрицательных элементов «петербургского текста», где они ассоциируются с беспросветностью, безнадежностью, тоской (см.: В.Н.Топоров. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В.Н.Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.,1995. С.289, 314). В этой связи важно, что у Набокова в центр триады попадает «светлость»—главный элемент противоположного, положительного полюса петербургских описаний и, как мы видели, лейтмотив всего романа, ассоциирующийся с творческим сознанием его автора (ср. двуязычный каламбур «Лух. ... Лук-с, ваша *светлость*»—С.215). Тем самым присущая

«петербургскому тексту» дихотомия снимается, а серость и сырость теряют свои негативные символические значения.

C.216. *Благодарю тебя, Р о с с и я, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке—а жаль.* — Начало стихотворения Годунова-Чердынцева по размеру и синтаксису напоминает первые строки «Завета» (1912) Ходасевича: «Благодари богов, царица, / За ясность неба, зелень вод...». Любопытно, что место второго прилагательного в стихе мог бы занять любой из эпитетов к слову «дар», использованный в указанных выше текстах Державина и Пушкина: «мгновенный», «бесценный», «напрасный» и «случайный».

За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, все улетело... — По остроумному наблюдению в Живом Журнале пользователя Zelchenko, римлянин мог появиться из мнемонического стишка гимназистов, «в котором убого зарифмованы все прилагательные 3 склонения на –er, -ris, -re», включая и “volucer” (крылатый):

Acer, saluber, equester,

Celer, paluster, pedester,

Celeber и alacer

И крылатый volucer.

(<http://zelchenko.livejournal.com/23989.html>).

C.225. *...обедневшие некогда слова вроде «роза», совершив полный круг жизни, получает теперь в стихах как бы неожиданную свежесть...* — В рецензии на сборник стихов Б.Поплавского «Флаги» Набоков писал: «Любопытная вещь: после нескольких лет, в течение коих поэты оставляли розу в покое, считая, что упоминание о ней стало банальщиной и признаком дурного вкуса, явились молодые поэты и рассудили так: “Э, да она стала совсем новенькая, отдохнула, пошлость выветрилась, теперь роза в стихах звучит даже изысканно...” Добро еще, если б эта мысль пришла только одному в голову,—но, увы, за розу взялись все,—и ей Богу, не знаешь, чем эти розы лучше каэровских...» (3, 696—697).

Кроме патриотической лирики, были у него стихи о каких-то матросских тавернах; о джине и джазе, который он писал на переводно-немецкий манер... — По наблюдению А.Арьева, тематика яшиных опусов напоминает поэзию Георгия Иванова, который в стихотворении «Глядя на огонь или дремля...» (сб. «Розы») транслитерировал слово «джаз» без «д», только не на немецкий, а на французский манер: «Слышишь, <...> / Как жаз-банд гремит в Париже». “Про «матросские таверны»,—замечает А.Арьев,—Георгий Иванов в молодости сочинить тоже был горазд: и в венчающей «Сады» «турецкой повести» «Джон Вудлей», и в «Вереске» 1916 года (посвященное Георгию Адамовичу—что само по себе должно было привлечь внимание Набокова—стихотворение «Июль в начале. Солнце жжет...»): «Уже в таверне зажжены / Гостеприимные огни. / Матросы, персы, всякий люд, / Мигая трубками, идут...» Посетители этой таверны пьют не джин, но

«...темное вино, / И ром, и золотой коньяк...» Зато сам герой стихотворения с кудрями, что «словно завиты», герой этот—Джи—с джином связан не только фонетикой его имени... Что же касается «патриотической лирики», то беззаботным мастером ее в годы первой мировой войны Георгий Иванов зарекомендовал себя как мало кто в его литературном кругу...” (А.Арьев. Виссон. Георгий Иванов и Владимир Сирин: Стихосфера // Звезда. 2006. № 2. С.196).

«октябрь» занимал три места в стихотворной строке...— аналогичные погрешности Набоков отмечал в стихах Б.Поплавского, для которого, по его словам, характерна «неряшливость слуха, которая, удваивая последний слог в слове, оканчивающийся на две согласных, занимает под него два места в стихе: “октябрь”, “оркестер”, “пюпитыр”, “дирижабель”, “корабель”...» (3, 696).

«пожарище» означало большой пожар—эту ошибку допустил младший брат и крестник Набокова Кирилл (1911—1964) в одном из своих стихотворений, за что получил нагоняй от брата в письме (Vladimir Nabokov. Selected Letters 1940—1977. San Diego, N.Y. & L., 1989. P.11).

С.226-227. Иной мыслящий пошляк, беллетрист в роговых очках,— домашний врач Европы и сейсмограф социальных потрясений,—нашел бы в этой истории ... нечто в высшей степени характерное для «настроений

молодежи в послевоенные годы»... — Роговые очки носил философ С.Л.Франк, чью статью «Трагедия русской молодежи» Набоков здесь явно имеет в виду (см. комментарий к С.227). У выпада есть и второй адресат— Д.С.Мережковский, предсказавший неминуемую гибель Европы, подобную гибели мифической Атлантиды, в книге «Атлантида-Европа» (1931). На публикацию главы из этой книги в журнале «Числа» (1930) Набоков откликнулся в статье «Молодые поэты», где назвал Мережковского «писателем, углубившемся в сомнительную мистику», и советовал молодым поэтам не увлекаться модными рассуждениями «о Содоме и конце мира» (3, 693, 695).

С.232—233. ... *Юлий Филиппович Познер, бывший репетитор Яшиного двоюродного брата. ... напористый и уверенный господин ... пояснив, что едет проведать жену в родильном приюте ... вечным пером вычеркнул старый адрес и надписал новый.* — Как и многие другие эпизодические персонажи «Дара», этот случайно встреченный Яшей господин, наделен литературной фамилией, хорошо известной Набокову, который в 1928 г. рецензировал выпущенный в Париже сборник «Стихи на случай» Владимира Соломоновича Познера (1905—1992), тогда поэта-эмигранта. Среди «наивных нелепостей», отмеченных Набоковым в рецензии, было выражение «новорожденных лепет» (2, 664), чем, по-видимому, объясняется упоминание о родильном приюте. В.С.Познер начал свою литературную деятельность еще до эмиграции, в Петрограде, где

учился в студии Гумилева и состоял членом группы «Серапионовы братья». Некоторую популярность ему принесла напористая «Баллада о дезертире» в кипплинговском духе—о гибели солдата-беглеца в весеннем лесу, под «погребальным саваном сухих ветвей» (Цех Поэтов II—III. Берлин, 1923. С.76—80). Вскоре после публикации «Стихов на случай» Познер сам дезертировал из русской эмиграции, перейдя на французский язык и сменив свой политический «адрес» на просоветский. В книге «Панорама современной русской литературы» (V.Pozner. Panorama de la littérature russe contemporaine. Prèface de Paul Hazard. Paris, 1929) он превознес до небес текущую советскую литературу и заявил, что все эмигрантские писатели—это живые трупы, осколки старой дореволюционной культуры. В 1932 г. Познер вступил во французскую компартию и впоследствии стал довольно известным партийным журналистом и беллетристом. Как кажется, намек на писателя-ренегата (имя набоковского Познера напоминает о Юлиане Отступнике) вводит в роман еще одну, неприемлимую для героя альтернативу избранной им самим позиции счастливого изгнанника-творца, остающегося верным своему дару и русской литературной традиции.

Продолжение следует

