

3. *SILBERZTEIN M.* NooJ: A cooperative, object-oriented architecture for NLP. INTEX pour la linguistique et le traitement automatique des langues // Cahiers de la MSH Ledoux. Besançon, 2004

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ПОЛЕМИКА В.В.НАБОКОВА С Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКИМ В РОМАНЕ «ДАР»

А. Ю. Корзун

Роман «Дар» был закончен В.В.Набоковым в 1937г. и стал во многих отношениях центральным в его творчестве. В предисловии автор указывал: «[Эта книга] <...> была и останется последним романом, написанным мной по-русски. Ее героиня <...> русская литература» [1, с.3]. Главный персонаж романа – молодой писатель из среды русской эмиграции Федор Годунов-Чердынцев, книга которого – «Жизнь Чернышевского» – дается в четвертой главе «Дара».

Н.Г.Чернышевский в 1853г. написал магистерскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности» [4], в которой выдвинул ряд тезисов о роли и предназначении искусства в жизни человека и общества. Краткий сравнительный анализ эстетических установок В.В.Набокова и Н.Г.Чернышевского позволяет заметить коренное расхождение по ряду моментов. Чернышевский отказывал в праве на жизнь «искусству ради искусства» и фактически отрицал примат искусства над материальной жизнью. Набоков позиционировал себя как чистого художника, далекого от всего, кроме искусства. Чернышевский же утверждал: «Наука и искусство (поэзия) – «Handbuch» для начинающего изучать жизнь; их значение – приготовить к чтению источников и потом, от времени до времени, служить для справок» [4, с.159]. Набоков в эссе назвал подобные установки возвращением к «забытым образцам, мистериям и басням, вызывающим <...> зевоту у простого народа, но зато с должной силой восхваляющим добродетель и бичующим порок» [2, с.406]. Труды Чернышевского во многом определили понимание и отношение к искусству в Советской России. Набоков отзывался о культуре этой страны следующим образом: «В современной России – стране моральных уродов, улыбающихся рабов и тупоголовых громил – перестали замечать пошлость, поскольку в Советской России развилась своя, особая разновидность пошляка, сочетающего деспотизм с поддельной культурой» [2, с.388]. Тот факт, что именно Чернышевскому Набоков «отдал» самую большую главу своего последнего русского романа, закономерно ставит вопрос о наличии в «Даре» концептуальной полемики художника с философом.

Взгляд на «Дар» «сверху» позволяет рассмотреть роман как совокупность циркульно обозначенных смыслов, которые, если их растащить из-под одной обложки, могут показаться вполне

самодостаточными новеллами-зарисовками. Я считаю, что на самом деле каждая из этих «окружностей» является интертекстуальным интерпретатором, совокупность которых определяет «верное» понимание романа читателем. Интерпретаторы не имеют конкретного словесного выражения и ощущаются только на смысловом уровне. В тексте романа оставлены лишь ключи-подсказки. К примеру, в первой главе «Дара» приводится разговор Годунова-Чердынцева с поэтом Кончеевым о русской литературе, который заканчивается так: «“Да, жалко, что никто не подслушал блестящей беседы, которую мне хотелось бы с вами вести”. “Ничего, не пропадет. Я даже рад, что так вышло. Кому какое дело, что мы расстались на первом же углу, и что я веду сам с собою вымышленный диалог по самоучителю вдохновения”» [1, с.78]. Ключ «не-бывшего» разговора по «самоучителю вдохновения» позволяет развернуть типичный разговор двух литераторов в диалектику становления индивидуального творческого «я» главного персонажа романа. Так фрагмент текста становится призмой, через которую вся остальная ткань романа понимается в новом свете, а хаос мысли упорядочивается и организуется в единое целое.

«Дар» – это «повесть становления»: главный персонаж проходит путь от хроникёра событий и характеров до полновластного их создателя, художника. На этом пути он сталкивается с вопросами о предмете и предназначении искусства. Пиковая точка романа, момент, когда стихия творческого потенциала осознается им в полной мере, приходится на четвертую главу, т.е. «Жизнь Чернышевского». Этот факт делает очевидной оппозицию Набокова идеолого-эстетическим постулатам Чернышевского. Мотивы противостояния «Эстетическому отношению...», сквозные в «Даре», здесь выходят на поверхность, глава становится своеобразной концептуальной призмой романа.

Фактически, в «Жизни Чернышевского» Набоков через своего персонажа делает с культурной фигурой Чернышевского то, чего последний сам требовал от художника в своей диссертации: «Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая <...> высказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке <...>. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности» [4, с.165–166]. Четвертая глава «Дара» построена именно таким образом, чтобы читатель получил представление именно о

тех, скрытых, сторонах жизни Чернышевского, обращение к которым рецензент «Жизни...» профессор Анучин негодуяще назвал попыткой «...восстановить образ человека путем лишь кропотливого собирания обрезков его волос, ногтей и телесных выделений» [1, с.315]. Но нарочито ироническая эскапада Набокова служит иной цели, нежели пасквильное очернение фигуры Чернышевского. В определенный момент повествования становится ясно, что культурный образ Чернышевского есть некая парадигма, которая распадается на два аспекта: реальную историческую личность и определенную идеологическую концепцию. Эта противопоставленная двойственность выражается уже в том, что самый замысел своей книги Годунов-Чердынцев определяет следующим образом: «<...> я хочу это все 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» [1, с.205]. В «Жизни...» присутствуют два персонажа: герой и его двойник, трикстер. «Отрицательный вариант культурного героя [трикстер] обычно неумело подражает брату-близнецу, положительному герою. Отрицательный близнец наделяется одновременно демоническими и комическими чертами. <...> Когда у культурного героя нет брата, то часто ему приписываются различные проделки, некоторые из них даже являются пародийным переосмыслением его собственных <...> деяний» [3, с.25–28]. Именно трикстеру Набоков отводит роль Чернышевского-борца, идеолога, общественного деятеля. Реальному человеку остается реальное, человеческое, и именно этому Чернышевскому Набоков отдает дань уважения: тому, кто не избавился от «дребезжащей нежности» в угоду всеобъемлющей механичной утилитарности проповедываемого учения.

Статичная форма биографического исследования позволяет Набокову создать «многослойное» повествование. Основой «Жизни...» становится плоская (в смысле большой степени формализованности) схема материалистического учения Чернышевского, на которую накладывается поток жизни философа, дополненный небольшим критическим разбором его литературного наследия. Венчает конструкцию отношение современников Годунова-Чердынцева к авторскому пониманию культурной фигуры Чернышевского. Скрепляет все эти пласты творческое сознание молодого писателя, которое – как бы самостоятельно – рядом с реальным биографом Чернышевского Стекловым помещает вымышленного Страннолюбского, что является, с моей точки зрения, вмешательством демиургического начала художника, категории, принадлежащей эстетической концепции самого Набокова.

При ретроспективном анализе противопоставление двух Чернышевских оказывается растворённым повсюду в четвертой главе «Дара»: «опасный дуализм, трещина в его [Чернышевского] “материализме”, откуда выползла не одна змея, в жизни ужалившая его» [1, с.263] – разрабатывая мотив трикстера уже в самой жизни Чернышевского, пишет Набоков, и развенчивает постулаты «Эстетического отношения...». Идеализм в Чернышевском оказывается настолько глубоким, что составляет саму суть его, заставляет его по-особому, искаженно воспринимать окружающий мир. Рассматривая отношение Чернышевского к русской литературной традиции, Набоков приходит к выводу, что: «...он [Чернышевский] не разумел настоящей скрипичной сущности анапеста; не разумел и ямба, самого гибкого из всех размеров <...>; не понимал, наконец, ритма русской прозы...» [1, с. 248]. Через непонимание и отрицание гения Пушкина Набоков определяет непонимание Чернышевским самого потока жизни. В этом свете тем более претит Набокову как бы случайно оброненное у Чернышевского: «Сила искусства [в особенности поэзии] есть обыкновенно сила воспоминания» [4, с.143]. Узловые для эстетической концепции Набокова сумерки настоящего, которые столь отличны от далеко отставшего света памяти, но, достигнутые озарением прошлого и пропитанные им, возвращающие все на круги своя, оказываются исковерканными, неверно понятыми.

Обобщая все сказанное, отношение В.В.Набокова к идеолого-эстетическим установкам Н.Г.Чернышевского в романе «Дар» можно охарактеризовать фразой из самого романа: «Таким образом, борясь с чистым искусством, шестидесятники, и за ними хорошие русские люди вплоть до девяностых годов, боролись, по неведению своему, с собственным ложным понятием о нем, ибо точно так же, как <...> аскету снится пир, от которого бы чревоугодника стошнило, – так и Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т.е. в антиискусстве), с которым и воевал, – поражая пустоту» [1, с.244].

Литература

1. Набоков В. В. Дар. М., 2006.
2. Набоков В. В. В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. и предисл. Ив. Толстого. М., 1998.
- Мифы народов мира. Энцикл.: В 2 т. М., 1992. Т.2.
3. Чернышевский Н. Г. Избранные философские сочинения: В 3 т. М., 1950. Т.1.