

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-72-2-116-122

СЛИЯНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ОСНОВА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ДАР»

© Татьяна Белова

CONFLUENCE OF FACTIONAL AND FICTIONAL AS A STRUCTURAL BASIS IN “THE GIFT” BY VLADIMIR NABOKOV

Tatiana Belova

The paper explores the interaction of factional and fictional aspects in Nabokov's novel “The Gift” as the efficient artistic means used to arrange its narration structure. Describing the rise and maturity of Fedor Godunov's literary gift and his keen, bright and fanciful individual perception of the world, the author undoubtedly exposes a replica of his own world outlook as a master of belles lettres. The images of other two central characters are also autobiographical – Fedor's beloved Zina, whom benevolent fate brings to him, as it happened once to Nabokov and his wife Vera; and that of his father, a natural scientist who lost his life in the expedition and was worshiped by Fedor like the author of the novel worshiped his. The confluence of factional and fictional is traced in the portrayal of many other personages, including N. Chernyshevsky, which extends artistic and structural perspective of the novel. The biography of Chernyshevsky, written by Fedor according to the plot and the evidence of O. Dark's and A. Dolinin's works, is also based on the documentary material. Fedor's nostalgic reminiscences of his childhood and youth in Russia, reflected in his verse, have much in common with those described in his American memoirs. Thus, the permanent synthesis of factional and fictional in the narration from the protagonist's childhood to his maturity becomes an efficient artistic means of composing the most sincere and intimate novel summing up Nabokov's Russian émigrée legacy.

Keywords: factional and fictional, their interaction and confluence, structure basis, system of images in narration

В статье исследуется проблема взаимодействия документального и художественного в романе В. Набокова «Дар» как результативный художественный прием, легший в основу его композиции. Отображая процесс становления и возмужания литературного дара Ф. Годунова, его необыкновенно яркое причудливо-субъективное восприятие окружающего мира, Набоков несомненно демонстрирует читателю свое индивидуальное мирозерцание. Два других центральных образа романа: возлюбленная Федора Зина Мерц, которую с ним соединяет благосклонная судьба, как это и произошло с Набоковым и его супругой Верой Евсеевной, и его отец-натуралист, погибший в экспедиции, которого Федор, как и сам автор, обожает и боготворит, – также являются автобиографическими. Подобное слияние документального и художественного прослеживается и в описании многих других персонажей, включая Н. Г. Чернышевского, что весьма расширяет художественную перспективу романа. Биография Чернышевского, написанная по сюжету Федором, как убедительно доказали в своих работах О. Дарк и А. Долинин, также построена автором на документальном материале. А ностальгические воспоминания Федора о России его детства и юности, отраженные в его мемуарах, имеют много общего с фактами биографии Набокова, описанными в его американских мемуарных романах. Таким образом, синтез документального и художественного в романе «Дар» присутствует на протяжении всего повествования и одновременно являет собой результативный художественный прием, легший в основу создания его глубоко личного, проникновенного и задушевного произведения, подводящего итог всему русскоязычному эмигрантскому наследию В. Набокова.

Ключевые слова: художественное и документальное, взаимодействие и слияние художественного и документального, структурная основа повествования, система образов

Для цитирования: Белова Т.Н. Слияние документального и художественного как композиционная основа в романе Владимира Набокова «Дар» // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 2 (72). С. 116–122. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-72-2-116-122

Роман В. Набокова «Дар» представляет собой с точки зрения его внутренней структуры на первый взгляд художественно неоправданное мозаичное сочетание разнообразных жанровых форм, в том числе образцов лирической поэзии и монологической прозы, внезапно переходящей в пространственные диалоги с вымышленным собеседником, постоянный обзор литературы и литературной критики, а также введение в повествование гротескно-сатирического жизнеописания весьма чтимого в эмигрантских кругах революционного демократа Н. Г. Чернышевского, как и драматической новеллы о его однофамильце – Я. Чернышевском, произведения, которые Федор Годунов-Чердынцев вначале категорически не хотел писать.

Так, в первой главе читатель имеет возможность познакомиться с рядом двенадцатистрочных стихотворений о петербургском детстве героя, составивших его первый поэтический сборник, вышедший в Берлине; вторая глава почти полностью представляет его лирически проникновенные, окрашенные искренней сыновней любовью, благоговением и глубоким чувством утраты воспоминания об отце, ученом-энтомологе, не вернувшемся из последней среднеазиатской экспедиции 1916–1918 гг. и, по некоторым сведениям, вероятно, погибшем в 1919 г. где-то в Сибири по пути домой. Третья глава – это постепенно переходящее в искреннее чувство любви и предчувствие семейного счастья знакомство с Зиной Мерц, поклонницей его таланта, посланной ему благосклонной судьбой, в дальнейшем ставшей его Музой, вдохновительницей его произведений и его невестой. Четвертая глава знакомит читателя с созданной Федором после кропотливого изучения библиотеки документальных материалов о жизненном пути и деятельности Н. Г. Чернышевского и опубликованной в Берлине его подробной биографией, написанной в пристрастной и язвительной манере, после чего в романе сатирически представлены разнообразные критические отклики на нее и собственные рассуждения героя о русской литературе, доходящие до читателя и в его двух воображаемых диалогах с молодым, но уже известным в эмигрантских кругах поэтом Кончеевым – своим двойником, *alter ego*, однако уже несколько лет спустя, после возмужания писательского дара Федора. Все эти события происходят на фоне изображения бедной и одинокой эмигрантской жизни героя в Берлине, где он существует на

скромные доходы от уроков английского и французского языков, которые весьма нерегулярно дает случайным людям, в основном берлинским жителям – «туземцам». Его дружеское общение тоже ограничено узким кругом русских эмигрантов, в частности четой Чернышевских, деда главы которой когда-то обратил в христианскую веру и окрестил отец Н. Г. Чернышевского и даже дал ему свою фамилию. Далее следует короткая новелла об их сыне Яше, студенте Берлинского университета, в котором учился и Федор, начинающем поэте, причем своей внешностью и манерами тоже весьма его напоминающим. Он совершает самоубийство, после чего его потрясенный отец сходит с ума. А его супруга Александра Яковлевна весьма настойчиво советует Федору написать повесть о печальной судьбе их сына, но он даже не мог представить, сможет ли он принести им свое произведение об этой трагедии в их семье, которое будет непрестанно бередить их рану. Тем не менее в роман она включена. Со своей стороны Александр Яковлевич советует ему написать «*biographie romanesque, книжечку о нашем великом шестидесятнике*», об обаянии «его человеческого подвига» [1, с. 37], чего так не хочет сам Федор, но спустя некоторое время он действительно создает жизнеописание Чернышевского, отводя этому четвертую главу, причем повествование в конце которой вдруг оказывается романом, написанным самим Ф. Годуновым-Чердынцевым, поскольку на всем его протяжении речь идет о желании Федора создать нечто грандиозное и о самом процессе его написания, то есть перед нами метароман, как, например, «Мастер и Маргарита» Булгакова, написанный его главным героем – Мастером, одновременно повествующим также и о процессе его создания.

Как справедливо отметил критик М. Липовецкий: «„Дар“ – роман не только о становлении таланта писателя Федора Годунова-Чердынцева, одновременно это и ряд его, героя, художественных текстов, каждый из которых сопровождается авторской саморефлексией и оказывается одной из ступеней, подводящей к главной книге Федора Константиновича – собственно роману „Дар“» [2, с. 643–644].

Таким образом, все отмеченные здесь разножанровые художественные формы шаг за шагом успешно воплощаются в структуре этого метаромана, его главах, композиционно выстроенных именно в хронологической последовательности:

это детство, юность, эмиграция, постепенное возмужание литературного таланта и, наконец, подводится итог – перед читателем во всей его целостности возникает роман обо всем этом, в котором на всем протяжении его композиционного построения методично осуществляется процесс слияния документального и художественного, что на самом деле и является результативным художественным приемом создания романа и его структурной основой.

Так, например, в первой главе помещена подборка стихотворений о петербургском детстве героя и авторские комментарии к ним, переходящие в ностальгические воспоминания о России, которые получают свое дальнейшее художественное развитие в мемуарных романах В. Набокова, написанных в США: «Память, говори» (1954) и «Другие берега» (1967). Это стихи о постоянных детских болезнях лирического героя: «*и в детской сумрачно горит рождественская скарлатина или пасхальный дифтерит*» [1, с. 20], в которых автор, даже делая ссылку на «Дар», также развивает эту тему в романе «Другие берега» [3, с. 160–161].

Так, однажды после особенно тяжелого воспаления легких он приходит в себя, и ему, словно наяву, вдруг привиделась мать, мчащаяся в санях за покупками для сына. В его видении она приобрела простой фаберовский карандаш, который по ее возвращении оказался огромным рекламным экземпляром в полтора аршина длиной и даже с настоящим графитовым стержнем внутри, что детально там описано, как и попытка маленького героя сделать из одеяла пещеру и скрыться в ней, чтобы унять озноб, и его муки от ежевечерней невозможности сразу заснуть, а затем – и чудесные летние велосипедные прогулки, «*крокет, купанье, пикники*» в имении Лешино, а на самом деле имеется в виду одно из имений Набоковых и Рукавишниковых под Санкт-Петербургом (Выра, Рождествено, Батово), где, например, описание дрожащего мостика водяной мельницы на реке Оредежь, когда он постепенно в глазах юного героя обращался в корабельную корму и словно начинал двигаться, оставляя свой пенный след, присутствует в мемуарном романе писателя «Память, говори» [4, с. 373]. Удивительно, что этот мельничный мостик на реке Оредежь сохранился и до наших дней.

Радужные воспоминания о Санкт-Петербургском детстве, как, например, гроздь разноцветных шаров, полных «*...красного, синего, зеленого солнышка божьего*», на фоне утраченных лирическим героем «*дымов, позолоты, инея Санкт-Петербурга*» [1, с. 19], и затем дополненные в мемуарах переливающимися всеми

цветами радуги драгоценностями матери, которые он так любил перебирать, как и разноцветными иллюминациями в центре города по торжествам, связанным с царским домом, будут воспроизведены в его американских мемуарных романах. В ряде набоковских произведений радужное петербургское детство героя контрастно противостоит серым будням берлинской эмиграции («Машенька», «Защита Лужина», «Дар» и др.). Причем автор постоянно вкладывает в нарратив лирического героя свое очень личное и весьма своеобразное восприятие мира, поражающего его самого. Например, выгружаемый из мебельного фургона зеркальный шкаф видится ему как «*параллелепипед белого ослепительного неба, по которому, как по экрану, прошло безупречно ясное отражение ветвей...*» и «*скользящий фасад*» дома [Там же, с. 8]. А в расплывающемся радужно-перистом пятне масла на мостовой он видит изображение «*попугая асфальта*» [Там же, с. 27]. Подобный дар поэтического видения мира был развит у Набокова прежде всего его матерью, которая увлекалась акварельной живописью, и под ее рукой на влажном листе ватмана перед удивленным взором мальчика вдруг возникали крупные, словно живые, гроздь розовато-лиловой сирени; также она постоянно обращала его внимание на пейзажные виды, радужные краски закатов, «*вспышки ночных зарниц*», о чем лирический герой тепло вспоминает в романе «Память, говори» [4, с. 343].

Занятия юного героя акварельной живописью также отражены в его стихах, где разноцветная палитра красок метафорически представлена следующим образом: «*фарфоровые соты синий, зеленый, красный мед хранят*», а между тем «*в наполненном бокале в лучах граненого стекла – какие краски засверкали, какая радость расцвела!*» [1, с. 26]. И Федор внезапно ощущает, что в этих его стихах, помимо «пресловутой живописности», есть... еще... особый поэтический смысл: «*все очаровательно дрожащее, что снилось и снится сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем...*» [Там же], то есть в его поэзии сохранено то неповторимое эмоциональное состояние его детской души, которое он ощущал очень давно в России и которое теперь сможет оценить и разделить читатель его произведений.

Что касается отца Набокова, то он приохотил мальчика к ловитве редких видов очаровательных бабочек, научил его началам лепидоптерологии, привил ему любовь к шахматам, составлению и решению весьма сложных задач и этюдов; он также высоко ценил поэтический дар сына, помогал ему публиковать стихи в России и за

границей, где даже способствовал возникновению переписки между ним – начинающим поэтом – и признанным мэтром эмиграции И. Буниным, которая продолжалась более десяти лет, то есть он постоянно активно участвовал в жизни сына.

Сам Набоков преклонялся перед своим отцом, погибшим от руки монархиста, спасая от смерти лидера Конституционно-демократической партии П. Н. Милюкова. Точно так же и его протагонист Федор благоговействует перед своим отцом, известным ученым-натуралистом, никак не может пережить ничем не оправданной бессмысленности его гибели, и его любовь к отцу выливается в удивительно светлое радужное повествование о его научных экспедициях по Средней Азии в предгорьях Тянь-Шаня и Памира. Так, он подробно рассказывает читателю о некоторых открытых отцом необыкновенных видах бабочек: он пишет, что их мимикрия словно придумана ради умных глаз человека. Например, громадная ночница принимает образ глядящей на вас змеи, или о лепном поясе верности, налагаемом на супругу аполлоном. *«От бесед с отцом... от соседства тысячи книг с рисунками животных, от карт, геральдики природы... жизнь была проникнута каким-то волшебством... оттуда я теперь занимаю крылья»*, – пишет автор [Там же, с. 104]. Интересно, что радужные краски детских впечатлений возникают в романе очень часто и в непосредственной связи с отцом. Так, отец рассказал сыну, что он, путешествуя, однажды попал в разноцветный ареал радуги после дождя. А перед этим Федор вспоминает и описывает радугу, которую довелось видеть ему самому в России, в *«оранжерейном раю прошлого»*:

«Еще летал дождь, а уже появилась с неуловимой внезапностью ангела радуга: сама себе томно дивясь, розово-зеленая, с лиловой поволокой по внутреннему краю, она повисла за скошенным полем, над и перед далеким леском, одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее» [Там же, с. 70].

И сразу же ассоциативно он вспоминает рассказ отца, как тот *«вошел в основу радуги»*:

«в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, – редчайший случай! – и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг – и из рая вышел» [Там же].

Таким образом, если Федору в эмиграции жизнь в России казалась *«оранжерейным раем»*, то для отца нечто подобным были его научные

экспедиции по Памиру и Тянь-Шаню, где он открывал новые виды флоры и описывал редких, неизвестных в мире энтомологии насекомых, одновременно восхищаясь удивительными законами природы, открывавшимися ему. *«Он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал»* [Там же, с. 108]. Так, он поведал сыну свою любимую киргизскую легенду об удивительном творении природы – человеческом глазе, способном вместить в сознание человека все, что есть на свете. Эта легенда воспринимается здесь как своеобразная метафора дара настоящего ученого-натуралиста, заточенного на постоянное изучение тайн и различных явлений природы и не перестающего поражаться ее многообразию и целесообразности существующих форм жизни.

Рассказ об отце композиционно построен еще на одном значении слова «дар»: это дар не только призвания и таланта ученого, но и самой жизни во всех ее необыкновенных и неожиданных проявлениях. Жизнь, по Набокову, это истинный совершенный Рай на Земле, изучая который ученый-энтомолог в лице отца не только получает огромное, *«ни с чем не сравнимое блаженство»*, но одновременно в романе это и гимн самой жизни и неисчерпаемости мира, как и гимн бесценному дару человеческого сознания и памяти, что, по Набокову, никуда не исчезает, а живет в вечности.

Создавая свою философскую теорию потусторонности как в русских, так и в американских романах, Набоков написал в «Даре»:

«Загробное окружает нас всегда... В земном доме вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» [Там же, с. 277].

А при *«распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии»*, – пишет Набоков, приводя здесь гипотезу вымышленного французского мыслителя Делаланда [Там же].

Думается, именно отсюда берет свое начало красной нитью проходящая во многих, в том числе и американских романах писателя, философская тема бессмертия души и существующей параллельной реальности, в начале нашедшая свое выражение в его романе «Приглашение на казнь». Об этом красноречиво говорит и сновидение Федора, когда живой отец является к нему во сне:

«<...> вернулся он невредимым, целым, человечески настоящим... это и есть воскресение, что иначе быть не могло... Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов,росло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось» [Там же, с. 319].

Эти проникновенные строки в высшей степени демонстрируют огромную любовь к отцу и даже надежду на встречу с ним и самого автора, воплощенную в чувствах и проявлениях его протагониста. А ключевые слова «рай» и «радуга», связанные с образом отца, словно растапливают оледеневшее от непоправимой утраты сердце героя и возвращают его к полноценной жизни и творчеству. Тем более что благосклонная судьба взамен одарит и автора, и его героя любовью к девушке, которая тоже сможет заместить это чувство утраты: Федора – к Зине Мерц, а самого автора – к Вере Евсеевне.

Четвертая глава – жизнеописание Н. Г. Чернышевского, которое по своей сути при создании весьма пародийного и карикатурного его образа все же проникнуто искренним сочувствием и состраданием к его нелегкой и даже трагической судьбе.

Однажды, совершенно случайно взяв в руки советский журнал «8 x 8», а на самом деле «64 – Шахматное обозрение», заинтересовавшись шахматными этюдами и задачами и увлекшись их разбором, Федор внезапно натолкнулся на отрывок из дневника Н. Г. Чернышевского, удивляясь тому, что «автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России» [Там же, с. 175]. После этого он решает прочитать его полное собрание сочинений, выписав их в библиотеке, а затем и написать его биографию, балансируя «по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» и держа «все это... как бы на самом краю пародии» [Там же, с. 180]. Вместе с тем Федор «начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были... действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-критические домыслы» [Там же, с. 183].

Анализируя роль Чернышевского в истории революционно-демократического движения в России 1860-х гг., он в лице Федора подвергает критике его утилитарный взгляд на искусство: «Прекрасное есть жизнь», поэтому учите людей жить по-человечески, «живописуйте им порт-

реты жизни примерных людей и благоустроенных обществ», а также его борьбу с «чистой поэзией» [Там же, с. 213], причем отмечает буржуазность его взглядов и в научном, и в художественном отношении. Он уверен, что этические и эстетические построения Чернышевского – своего рода попытка построить все тот же перпетуум-мобиле, который тот тщетно пытался сконструировать в молодости, «где двигатель-материя движет другую материю... но от трения останавливается колесо» [Там же, с. 252].

Так, например, считает автор, «очарование Лермонтова, даль его поэзии, райская ее живописность и прозрачный привкус неба во влажном стихе – были, конечно, совершенно недоступны пониманию людей склада Чернышевского», который говорил, что «Гоголь фигура очень мелкая, сравнительно, например, с Диккенсом, или Фильдом, или Стерном», а говоря, что Пушкин был «только слабым подражателем Байрона», «Чернышевский чудовищно точно воспроизводил фразу Воронцова!» [Там же, с. 228–229]. Вместе с тем прочитав множество книг об этом периоде русской истории и ознакомившись с дневниками Н. Г. Чернышевского, что доказали литературоведы О. Дарк [5, с. 463–479] и А. Долинин [6], Набоков подтвердил, что его арест и помещение в Алексеевский рavelин были незаконными, в чем был абсолютно уверен и сам герой жизнеописания, утешая свою супругу, что полицейские его выпустят и обязательно перед ним извинятся, но произвол властей в то время, как и фальсификация документов, были такого уровня, что им все сошло с рук. Усугубила ситуацию и публикация Некрасовым в «Современнике» его книги «Что делать?», написанной в крепости и привлекавшей восторженное внимание общества. Автор жизнеописания отмечает, что последнее общественное чествование Чернышевского происходило во время акта его гражданской казни, когда сочувствующие бросали венки и букеты цветов к ногам закованного в кандалы ослабевшего от голодовки в каземате человека. Но потом гражданское общество о нем словно забыло, что Чернышевский почувствовал по возвращении из ссылки.

Строя свою материалистическую философию «на познании мира, которого сам не познал» [1, с. 219], этот властитель дум, обращаясь к философскому материализму Фейербаха, не смог понять, по мнению Набокова, «живительную истину Гегеля, истину, не стоящую, как мелкая вода, а, как кровь, струящуюся в самом процессе познания» [Там же].

В этом смысле, очень любя жизнь, но не всем понимая суть ее явлений, Чернышевский

выступает в романе явным антиподом отца Федора – ученого, глубоко проникшего в ее тайны, что подтверждает мысль о диалогичности (зеркальности) построения системы образов в романе, да и сам образ автора в пятой главе в лице Набокова-Сирина внезапно «раздваивается», перед нами возникает писатель Владимир, владеющий зеркальным слогом, с которым Федор ощущал некоторое... родство и одновременно его пародийный двойник Ширин, автор бездарного романа «Седина». После написания биографии Чернышевского имя Федора Годунова-Чердынцева, *«несмотря на нападки сразу... выдвинулось, и, поднявшись над пестрой бурей критических толков, утвердилось у всех на виду, ярко и прочно»*, – пишет автор [Там же, с. 276]. Вместе с тем остался роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», написанный в каземате, долгое время оказывавший очень сильное влияние на гражданское общество, как и благодарная память о нем потомков. Вокруг него *«сразу создавалась атмосфера всеобщего благочестивого поклонения. Его читали, как читают богослужебные книги, – и ни одна вещь Тургенева или Толстого не произвела такого могучего впечатления. Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист»*, – подводит итог автор [Там же, с. 248].

Таким образом, и биография Н. Г. Чернышевского, включенная в роман, также является ярким примером синтеза ее документальной основы и особенностей ее художественного воплощения в романе с различной степенью авторской тенденциозности, иногда выступающей как пример весьма искаженной рецепции с использованием гротеска, сатиры и юмора и вместе с тем наполненной страстью обличения и негодования против насилия, как и искреннего сочувствия и сострадания к герою.

Сокрушаясь о неблагоприятности судьбы к революционному демократу почти на всех этапах его подвижнической жизни, Федор – alter ego Набокова, напротив, способен улавливать знаки, которые посылает ему судьба, и приходит к выводу, что их встреча с Зиной Мерц была предопределена свыше, поскольку на протяжении почти всего повествования именно судьба делала настойчивые попытки их соединить. Так, знакомый Федора художник-эмигрант Романов уже в самом начале произведения приглашает приятеля на вечеринку в мастерской, предлагая познакомиться его с Зиной Мерц, однако замкнутый по натуре Федор после этого, наоборот, стал его избегать. Затем, когда он очень нуждался в деньгах, ему предложили помочь незнакомой барыш-

не (это тоже была Зина) с переводом каких-то документов, но и это у него не получилось. После чего судьба решила «бить наверняка», то есть прямо вселить его в Зинину квартиру, чему он тоже вначале внутренне сопротивлялся.

Горячий интерес Зины к его поэзии, их удивительное взаимопонимание окончательно устраняют какие-либо преграды между ними: он просто очарован ею, а она после встречи с ним даже отказывает своему жениху.

Столь же глубоко была предана своему мужу и его литературному дару и В. Е. Набокова, с которой он случайно познакомился на балу в Берлине, однако их встреча, как оказалось, могла бы много раз состояться еще в Санкт-Петербурге: они жили неподалеку друг от друга, и Вера часто проходила по Большой Морской улице, мимо набоковского дома, любуясь полоской цветистой мозаики под самой крышей; у них также оказались и общие знакомые.

В дальнейшем Вера Евсеевна после заключения брака с Набоковым в Берлинской мэрии в 1925 году полностью разделяла все литературные заботы мужа. Но прежде всего она была его Музой: практически все его романы были посвящены ей. Вера Евсеевна была и его секретарем, и литературным агентом, печатала на машинке и даже водила машину, и, подобно Софье Андреевне Толстой, она была первым читателем произведений мужа и даже их критиком. Вера Евсеевна спасла «Лолиту» от сожжения, и ей иногда даже приходилось читать студентам написанные мужем лекции, когда он был болен. Описывая Зину Мерц в романе в третьем лице, Федор вдруг обращается к ней на «ты», как и Набоков к Вере Евсеевне в некоторых своих произведениях. А в самом начале авторское «он» (о Годунове-Чердынцеве) внезапно меняется на «я», то есть автор и герой, как и его Муза и героиня, сливаются воедино, что также свидетельствует о глубинном синтезе документального и художественного в романе «Дар».

Итак, за два с половиной года до отъезда в США Набоков создает свой удивительно душевный, подводящий итоги всей своей русской прозе метароман, в котором протагонист становится его автором и обретает не только «блаженство» от создания большого литературного произведения, но и будущее семейное счастье и, главное, свою Музу, которую дарит ему благосклонная судьба: таким образом, этот еще один очередной дар также расцветивает радужную палитру многозначности названия романа.

Список источников

1. *Набоков В. В. Дар* // В. В. Набоков. Собр. соч. в четырех тт. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 5–330.
2. *Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова)* // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1997. С. 643–666.
3. *Набоков В. В. Другие берега* // Собр. соч. русского периода в пяти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 140–335.
4. *Набоков В. В. Память, говори* // Собр. соч. американского периода в пяти томах. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 5. С. 314–594.
5. *Дарк О. Примечания к роману «Дар»* // В. В. Набоков. Собр. соч. в четырех тт. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 463–479.
6. *Долнин А. Комментарии к роману Владимира Набокова «Дар»*. М.: Новое издательство, 2019. 648 с.

References

1. Nabokov, V. V. (1990). *Dar* [The Gift]. Sobr. soch. v 4 tt. T. 3. Moscow, Pravda. (In Russian)
2. Lipovetskii, M. (1997). *Epilog russkogo modernisma (hudozhestvennaya filosofiya tvorchestva v "Dare")* [Epilogue of Russian Modernism (Artistic Philosophy of Creative Work in Nabokov's "The Gift"): V. V. Nabokov: Pro et contra. Anthology]. Pp. 643–666. St. Petersburg, izd. Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta. (In Russian)
3. Nabokov, V. V. (2000). *Drugie berega* [The Other Shores]. Sobr. soch. russkogo perioda v 5 t. T. 5, pp. 140–335. St. Petersburg, Simposium. (In Russian)
4. Nabokov, V. V. (1999). *Pam'at', govori* [Speak, Memory]. Sobr. soch. amerikanskogo perioda v 5 t. T. 5. Pp. 314–594. St. Petersburg, Simposium. (In Russian)
5. Dark, O. (1999). *Primechaniya k romanu V. Nabokova "Dar"* [Notes on V. Nabokov's Novel "The Gift"]. Sobr. soch. v 4 t. Pp. 463–469. Moscow, Pravda. (In Russian)
6. Dolinin, A. (2019). *Kommentarii k romanu Vladimira Nabokova "Dar"* [Comments on V. Nabokov's Novel "The Gift"]. 648 p. Moscow, Novoe izdatel'stvo. (In Russian)

The article was submitted on 30.05.2023
Поступила в редакцию 30.05.2023

Белова Татьяна Николаевна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник,
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова,
119899, Россия, Москва,
Воробьевы горы.
tnbelova@yandex.ru

Belova Tatiana Nikolaevna,
Ph.D. in Philology,
Senior Researcher,
Moscow State University
named after M. V. Lomonosov,
Vorobyovy Gory,
Moscow, 119899, Russian Federation.
tnbelova@yandex.ru