

ПОЭТИКА КОНТРАСТОВ
В РОМАНЕ В.НАБОКОВА "ДАР"

1. Введение. Оппозиции в структуре романа. Построение текста в романе В.Набокова "Дар" (исключая вставные тексты) соответствует точке зрения одного лица – героя романа поэта Федора Константиновича Годунова-Чердынцева. Вещи, события и люди описываются постольку, поскольку они попадают в зону восприятия главного героя. Не только внешний мир предстает с позиции одного наблюдателя, но и внутренний мир других героев дается как игра воображения Федора Константиновича (например, описание галлюцинаций Александра Яковлевича в первой главе романа).

Параллельно ходу внешних событий (изображаемых изнутри в процессе их восприятия героем) в тексте романа передается течение мыслей, чувств, ощущений, воспоминаний, воспроизводится деятельность воображения и мечты, изображаются мгновения поэтического творчества. Все эти процессы обычно называют внутренней речью, "потокосознанием".

Внутренняя речь героя романа "Дар" необычна, к ней вполне применима характеристика, данная Д.С.Лихачевым роману Джойса "Улисс": "Ведь мы все мыслим так, как пишет Джойс... Но при этом очень важно помнить, что это мысли, поток мыслей, поток сознания, свойственный высоко-интеллектуальному человеку. ...проза его потому и сложна, что это мысли, строй мыслей гениального человека" (Лихачев 1989). Набоков дает внутреннюю речь поэта, показывает образно, как идет по жизни человек, обладающий поэтическим даром.

Как воплощается в образном строе романа эта его главная тема?

Совмещение и переплетение в одном потоке повествования внешней и внутренней действительности выражается сочетанием в синтагматическом ряду контрастных, несочетаемых явлений. Среди них в тексте романа особенно ярко выделяются следующие противопоставления (первый член оппозиции относится к внутренней действительности, второй тяготеет к полюсу внешней):

сон и явь; мечта и действительность; стихи и проза; лирика (первое и второе лицо) и эпическое повествование (третье лицо); внутренний диалог и внешний диалог; одушевленность и неодушевленность; идеальное, абстрактное и материальное, конкретное; прошедшее время (время воспоминаний) и настоящее время (время описываемых событий); пространство отдаленное и пространство близкое (находящееся в поле зрения); глубинный пласт сознания и поверхностный пласт сознания и др. (Некоторые из отмеченных оппозиций в ином аспекте рассматриваются в работе Левин 1981).

Самое характерное для поэтики романа – то, что эти контрастные явления не противопоставлены резко в тексте. Они плавно, незаметно, почти неуловимо, переходят друг в друга. Их противопоставленность размывается в тексте. Образуется своего рода зона неразличения.

Эти неуловимые переходы в тексте романа служат образным соответствием реально существующей подвижной границы между сферами внешней и внутренней действительности. Автор сообщает о положении героя по отношению к окружающему миру, о его действиях и состояниях, о других лицах, но в то же время окружающий мир и другие лица даются с точки зрения героя. Поэтому в тексте постоянно происходит плавный переход и слияние сообщения о событиях с изображением их восприятия героем. формой сообщения становится образ восприятия. Во внутреннем мире ("внутренней речи") восприятие внешних предметов незаметно переходит в созерцание воображаемых миров, миров, предстающих в воспоминаниях или во сне. Так же незаметно восприятие переходит в речь.

Отсутствие границ во внутренней действительности, равноправие компонентов внутренней речи моделируется в тексте снятием привычных барьеров, размыванием границ между частями текста, воспроизводящими разные элементы и сферы этой действительности.

2. Некоторые приемы сочетания внешней и внутренней реальности. Тонкий прием, передающий почти одновременное присутствие в сознании разных пластов жизни, – переходы внутри одного предложения. Например, в сложносочиненном предложении с союзом а сообщается о двух событиях, происходящих в одно и то

же время, но отдаленных друг от друга в пространстве. Одно из событий входит в описываемую реальность в качестве ее составной части, другое всплывает в сознании героя как фрагмент отдаленной ситуации, воображаемой или существующей: Она подносит раскаленный градусник к свету и, сдвинув очаровательные котиковые брови, которые унаследовала и Таня, долго смотрит... и потом, ничего не сказав, медленно отряхнув градусник и вкладывая его в футляр, глядит на меня, словно не совсем узнает, а отец, задумавшись, едет шагом по весенней, сплошь голубой от ирисов равнине. Еще пример: Рудольф вернулся к Оле, но не успел до нее добраться, как оба ясно услышали сухой хлопок выстрела, а в комнате у Яши еще несколько часов держалась как ни в чем не бывало жизнь, бананная выползина на тарелке, "Кипарисовый ларец" и "Тяжелая лира" на стуле около кровати, пингпонговая лопатка на кушетке.

Сложносочиненное предложение с союзом и сочетает два сообщения, одно из которых относится к настоящему, а другое - к воспоминаниям о далеком прошлом. Так переход к воображаемой картине из детства героя совершается внутри предложения, а после точки эта картина продолжается: Сборник открывался стихотворением "Пропаший Мяч", - и начинал накрапывать дождик. Тяжелый облачный вечер, один из тех, которые так к лицу нашим северным елям, ступил из-за ворот дома, Своеобразная игра глагольных форм - параллелизм временных форм глагола - на мгновение рождает мнимое впечатление одноплановости событий. Между тем производится подмена: после союза и читатель уже в другом времени и другом пространстве.

Аналогичная подмена в рамках предложения совершается и другими способами. Например, основой для незаметного ввода иной реальности может служить общая для обеих реальностей деталь - принадлежность обстановки или пейзажа. Таким путем герой, сойдя с берлинского трамвая и проходя через ряд елок, попадает в сад своего детства: ... перейдя площадь и свернув на боковую улицу, он пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую на первый взгляд чаду елок, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы аллея; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллея расширилась,

ударило солнце, и он вышел на площадку сада, где, на мягком красном песке, можно было различить пометки летнего дня: отпечатки собачьих лап, бисерный след трысогузки, данлоповую полосу от Таниного велосипеда, волнисто раздвоившуюся при повороте... Старый, в елочном стиле, деревянный дом... плыл навстречу...

В романе говорится о внезапных погружениях героя в воспоминания и внезапных возвращениях к действительности: ... всё проваливалось и пропадало, — прощальное сочетание деревьев, стоящих как провожающие и уже уносимых прочь, полинявший в стирке клочок радуги, дорожка, от которой остался только жест поворота, трехкрылая, без брюшка, бабочка на булавке, гвоздика на песке, около тени скамейки, — еще какие-то самые последние, самые стойкие мелочи, — и еще через миг всё это без борьбы уступило Федора Константиновича его настоящему, и, прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого, он пересел в берлинский трамвай.

Эта внезапность переходов передается в тексте незаметными на первый взгляд подменами, превращениями. Вторую главу романа начинает замечательный образ: 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. Неуловимая внезапность — эти слова могут быть применены и к тем многочисленным метаморфозам, которые происходят в романе.

Описывая путешествие по пустыне, Набоков пишет: Бывали и миражи, причем природа, эта дивная обманщица, доходила до чудесных чудес: видения воды стояли столь ясные, что в них отражались соседние, настоящие скалы! И в другом месте при описании леса: ибо ничего нет более обворожительно-божественного в природе, чем ее вспыхивающий в неожиданнейших местах остроумный обман: так лесной кузнечик <...>, прыгнув и упав, сразу меняет положение тела, поворачивая его так, чтобы направление темных полосок на нем совпадало с направлением палых

иглол (и теней иглол!).

Искусство, по мысли Набокова, заимствует у природы свои приемы, "идет на поводу у природы". В природе существует "изумительная система чар и уловов" (из лекции В. Набокова "хорошие читатели и хорошие писатели"). Можно сказать, что подобная же система чар и уловов присутствует и в романе.

Переход героя в другую реальность иногда передается описанием того, как один предмет на глазах у героя превращается в другой. Этот новый внезапно возникший предмет является принадлежностью другого пространства и времени, в котором сразу же оказывается и герой. Так происходит переход от воспоминаний к настоящему: Он шел <...> мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком, мимо низеньких елок, зимой становившихся совершенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, - и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наматилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо <...>.

Переходы к воображаемым картинам и сценам даются так, что читатель этого не замечает. Выход из этого состояния обычно комментируется. Такой метод описания связан с тем, что для самого героя переход к воображаемой реальности происходит незаметно, а возвращение к реальности настоящего всегда осознается и обычно тем или иным образом оценивается героем. Так форма описания приобретает изобразительную функцию. Она как бы повторяет действительный ход событий - внезапное и неосознаваемое погружение в мечту и выход из нее, отражаемый в сознании. Интересны в этом отношении два воображаемых диалога Федора Константиновича с поэтом Кончеевым. В первой главе реплики реального диалога незаметно переходят в реплики воображаемого диалога. В обоих случаях реплики берутся в кавычки, и только дважды повторенное многоточие после последней реплики реального диалога и перед первой репликой воображаемого диалога дает неясный намек на некоторый раздел. Обширный диалог кончается 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".

Воображаемый разговор с Кончеевым в последней главе прерывается в середине фразы, оставляя незаконченным рассуждение героя: "... что в порыве к асимметрии к неравенству слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца", - " Herrlicher Wetter, - in der Zeitung steht es aber, dass es morgen bestimmt regnen wird " - проговорил, наконец, сидящий на скамье, рядом с Федором Константиновичем молодой немец, показавшийся ему похожим на Кончеева.

Опять, значит, воображение, - а как жаль! <...> Почему разговор с ним никак не может распуститься явью, дорваться до осуществления? Или это и есть осуществление, и лучшего не нужно...

Во второй главе герой погружается в воспоминания об отце и описывает воображаемые картины далеких путешествий отца по Тянь-Шаню, Тибету и другим странам. На мгновение показан выход из творческого сна:

Все это волшебное дерзалося, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно подалось куда-то и расплылось, - и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы в черном оконном стекле. Он распахнул окно. Исписанные листы на столе вздрогнули, один завернулся, другой плавно скользнул на пол. В комнате сразу стало сыро и холодно.

Но через мгновение герой снова возвращается в состояние творчества: "он сразу попал опять в тот мир, который был столь же ему свойственен, как снег - беляку, как вода - Оффелии".

3. Лирика и эпическое повествование. Смена лиц. Основу художественной ткани романа "Дар" составляют постоянные переходы от третьего лица к первому и обратно. Такие переходы знаменуют снятие некоторых существенных жанровых и стилевых барьеров. Переходы от он к я позволяют автору свободно чередовать и переплетать отрезки текста (никак их не выделяя) повествовательные и лирические, рассказ о герое в третьем лице

и рассказ от первого лица, повествование о внешних событиях и внутреннюю речь.

Смена лиц обычно производится в середине абзаца и иногда проходит незаметно, вызывая ощущение неуловимой подмены. При этом я ассоциируется и с героем и с автором (впрочем, герой и автор так же неуловимо переходят друг в друга), но чаще и более настойчиво — с автором.

Такая форма романа, принятая с самого начала, дает автору необычную свободу лирического выражения, не стесненного рамками жанра. Автор более свободен, чем в лирике, потому что он может в любой момент высказаться от себя непосредственно и сразу же уйти и спрятаться за события, происходящие с героем. По воле автора лирическая речь неожиданно возникает в тексте романа и так же неожиданно прерывается. Это дает сильный стилистический эффект.

Характерно для романа такое сочетание частей текста с он и я, когда переход к я сопровождается движением лирической волны. Лирическая кульминация наступает сразу с появлением я или нарастает постепенно в контексте с я. Часто применяется такой выразительный прием: рассказ о действиях героя ведется в третьем лице, затем внезапный переход к я происходит в момент сильной эмоции, испытываемой героем, после чего повествование возвращается к он.

Он пошел дальше, направляясь к лавке, но только что виденное <...> освободило в нем то приятное, что уже несколько дней держалось на темном дне каждой его мысли, овладевая им при малейшем толчке: вышел мой сборник; и когда он, как сейчас, ни с того ни с сего падал так, то есть вспоминал эту полусотню только что вышедших стихотворений, он в один миг мысленно пробегал всю книгу <...>

Здесь автор говорит о глубинном чувстве, которое держалось "на дне" каждой мысли героя (то есть поток сознания раздваивается, образуя как бы два уровня — глубинный и поверхностный). Сообщение об этом чувстве дается в первом лице. Затем после возврата к третьему лицу (он <...> мысленно пробегал всю книгу) это глубинное чувство и образы его книги полностью завладевают мыслями героя (глубинный пласт сознания

выходит на поверхность) и на лирическом взлете снова появляется первое лицо: <...> он в один миг мысленно пробежал всю книгу, так что в мгновенном тумане ее безумно ускоренной музыки не различить было читательского смысла мелькавших стихов, — знакомые слова проносились, крутясь в стремительной пене (кипение сменявшейся на мощный бег, если привязаться к ней взглядом, как дельтали мы когда-то, смотря на нее с дрожащего моста водяной мельницы, пока мост не обращался в корабельную корму: прощай!), — и эта пена, и мелькание, и отдельно пробегавшая строка, дико блаженно кричавшая издали, звавшая, вероятно, домой, все это вместе со сливочной белизной обложки сливалось в ощущение счастья исключительной чистоты...

Еще пример, когда первое лицо, обрамленное третьим, фигурирует в высказывании, выражающем сильное чувство:

Верхняя, тускло-стеклянная часть Зининой двери походила на озаренное море: она, должно быть, читала в постели, — и, пока Федор Константинович стоял и смотрел на это таинственное стекло, она кашлянула, шуркнула чем-то, и — свет потух. Какая нелепая пытка. Войти, войти... Кто бы узнал? <...> Зинина щепетильность: ни за что не отопрет на зvon ногтя. Но она знает, что я стою в темной передней и задыхаюсь. Эта запретная комната стала за последние месяцы болезнью, обузой, частью его самого, но раздутой и опечатанной: пневмотораксом ночи.

Особенно выразительны переходы к я в тех случаях, когда эмоциональное напряжение героя приводит к рождению стихов. Текст строится по схеме: он — я — начало стиховой речи (повествование — лирическая речь — стихотворная лирическая речь).

Ему представилась ее радость при чтении статьи о нем, и на мгновение он почувствовал по отношению к самому себе материнскую гордость; мало того: материнская слеза обожгла ему края век. Но что мне внимание при жизни, коли я не уверен в том, что до последней, темнейшей своей зимы, дивясь, как ронсаровская старуха, мир будет вспоминать обо мне? А все-таки! Мне еще далеко до тридцати, а вот сегодня — признан. Признан! Благодарю тебя, отчизна, за чистый... Это, пропев совсем близко, мелькнула лирическая возможность. Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то дар. Ты, как безумие... Звук "при-

знан" мне собственно теперь и не нужен: от рифмы вспыхнула жизнь, но рифма сама отпала. Благодарю тебя, Россия, за чистый и ... второе прилагательное д не успел разглядеть при вспышке - а жаль. <...> . Следующий абзац продолжает повествование: Он купил пирожков...

Вот еще один пример текста, построенного по аналогичному принципу:

... и тогда он опять зажег свет, закурил и, лежа навзничь, - натянув до подбородка простыню, а ступни выпростав, как Сократ Антокольского, предался всем требованиям вдохновения. Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому, тамузыка татот...

Спустя три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания, он, наконец, выяснил все, до последнего слова, завтра можно будет записать.

Смена третьего лица первым сопровождает также переход от внешней канвы событий к особому погружению лирического я в окружающий его мир. Поездка Федора Константиновича в лес описывается в третьем лице, но в том месте рассказа, когда герой входит в лес, его охватывают ощущения, для описания которых уже необходима лирика, речь от первого лица. Снова появляется третье лицо, когда Федор Константинович выходит из состояния растворения в природе:

... Собственное же мое я, то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину, - как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опрозраченное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса, с его атласистой хвоей и ра^йски-зелеными листьями, с его муравьями, ползушими по преображенному, разноцветнейшему сукну пледа, с его птицами, запахами, горячим дыханием крапивы, плотским душком нагретой травы, с его небесной синевой, где высоко-высоко гремел самолет, как бы подернутый синей пылью, синей сущностью тверди: он был синеват, как влажна рыба в воде.

Так можно было раствориться окончательно. Федор Констан-

тинович приподнялся и сел.

Крупные отрезки текста, где рассказ ведется от первого лица, как правило, представляют собой воспоминания о детстве и юности в России. Сначала речь идет о герое, но когда изображаемое становится особенно близким автору, всплывает я, и автор уже говорит от своего имени.

Неожиданные переходы от повествования к лирике, от рассказа о герое к его внутренней речи выражаются также переходом ко второму лицу. Высказывания во втором лице в романе редки, но тем сильнее воздействие этого приема. Например, Федор Константинович думает о литераторе и поэте, который мог бы быть автором рецензии на сборник его стихов: ... человек, каждую новую строчку которого он, презирая себя, брезгливо, поспешно и жадно поглощал в уголку, стараясь самым действием чтения истребить в ней чудо — после чего дня два не мог отделаться ни от прочитанного, ни от чувства своего бессилия и тайной боли, словно в борьбе с другим поранил собственную сокровенную частицу; одинокий, неприятный, близорукий человек, с какой-то неправильностью во взаимном положении лопаток. Но я все прошу, если это ты.

Ему казалось, что он сдерживает шаг...

Некоторые отрывки текста с высказываниями во втором лице, включающими обращение, имеют параллели в лирических стихотворениях В.Набокова. В воспоминаниях об отце:

А что за прелесть была в его речи, в какой-то особой плавности и стройности слога, когда он говорил о своем предмете, какая ласковая точность в движении пальцев, вертящих винт расправилки или микроскопа, какой поистине волшебный мир открывался в его уроках! Да, я знаю, что так не следует писать, — на этих возгласах вглубь не уедешь, — но мое перо еще не привыкло следовать очертаниям его образа, мне самому противны эти вспомогательные завитки. О, не смотри на меня, мое детство, этими большими, испуганными глазами. Ср. в стихотворении "К России":

дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,

4. Стихи и проза. Три способа включения стихов в текст романа. В романе "Дар" свободно сочетаются и органично переходят друг в друга стихи и проза. Можно отметить три формы вхождения стихов в прозаический текст: 1) с полным сохранением стихотворной формы; 2) с устранением стихотворных строк, то есть со стихами, написанными прозой; 3) с включением в прозаический текст отдельных стихотворных строк, обрывков строки, нескольких строк, словосочетаний, написанных стихотворным размером и под.

Во всех трех случаях стихи фигурируют не как самостоятельный жанр, а как элементы внутренней речи героя романа — поэта. Этот общий контекст — внутренняя речь героя, по своей природе вмещающая разнородные компоненты, — и делает естественными и органичными переходы от прозы к стихам, как это свойственно внутренней речи поэта.

Пример, когда стиховая форма сохраняется, — стихи из сборника, автором которого является герой романа, поэт Федор Константинович Годунов-Чердынцев. В его воображении проносятся стихи из сборника, а также рецензия на сборник неизвестного автора, которую сочиняет сам Федор Константинович, и попутно перед его внутренним взором проходят воспоминания детства, послужившие поводом для этих стихов. Воспоминания, написанные прозой, и воспоминания в стихах не только по содержанию продолжают и дополняют друг друга, но и нередко связаны синтаксически: прозаический текст обрывается и фраза заканчивается в стихотворном тексте. Этот прием передает одновременное присутствие в сознании героя картин детства и стихов из сборника. Например: Это был клоун в атласных шароварах, опиравшийся руками на два беленых бруска и вдруг от нечаянного толчка приходивший в движение
при музыке миниатюрной
с произношением смешным,

позванивавшей где-то под его подмостками, пока он поднимал едва заметными толчками выше и выше ноги в белых чулках <...>

С воспоминаниями и стихами сочетаются и куски воображаемой рецензии: У, какое у автора зрение! Проснувшись спозаранку, он уже знает, каков будет день, по щели в ставне, которая

синеет, синего синей,
почти не уступая в сини
воспоминанию о ней,

и тем же прищуренным глазом он смотрит вечером на поле, одна
сторона которого уже забрана тенью, между тем, как другая,
дальняя

посередине до опушки
еще как днем освещена

Нам даже думается, что ^{от влчуня.} может быть именно живопись, а не лите-
ратура с детства обещалась ему <...>

Стихи, написанные прозой, иногда начинаются с нового аб-
заца, но чаще появляются внутри абзаца и даже внутри предло-
жения. Стихотворение дается как рождающееся в потоке мыслей
героя, но далее сразу принимающее законченную форму. Переход
к таким стихам обычно бывает плавным, но может быть неочи-
сланным и резким.

Смысл стихотворения, написанного прозой и включенного в
прозаический контекст, усложняется. Стихотворение вступает в
смысловой контакт с объемлющим его текстом, становится час-
тью повествования и элементом внутренней речи героя. Поэтому,
помимо смысла, заключенного в самом стихотворении, появляет-
ся множество контекстных смыслов. Примером может служить бли-
стательный конец романа - его последний абзац. Это самостоя-
тельное стихотворение, оно выделено в отдельную прозаическую
строфу. В то же время это продолжение внутренней речи героя.
Перед нами не только плод поэтического творчества, но одно-
временно и его процесс (в этом отношении последний абзац ро-
мана символизирует структуру всего романа). Это прощальные
строки героя романа и одновременно диалог В.Набокова с
А.Пушкиным. Это прощание поэта с читателем, как в романе "Ев-
гений Онегин", отчасти созвучное пушкинскому, но в целом су-
щественно иное. Ниже приводится конец предпоследнего абзаца
и далее - последний:

... И все это мы когда-нибудь вспомним, - и липы, и тень
на стене, и чьего-то пуделя, стучащего неподстриженными ког-
тями по плитам ночи. И звезду, звезду. А вот площадь и тем-

ная кирка с желтыми часами. А вот, на углу, — дом.

Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка.

Третий случай — воспроизведение процесса рождения стихов. Здесь представлен очень широкий диапазон — от наплыва созвучных сочетаний (Как всегда, на грани сознания и сна всякий словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу: хрустальный хруст той ночи христианской под хризолитовой звездой <...> Ветер переменялся, и пошло на зе: изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы...) до появления вполне сложившихся строк. Стихи обычно появляются в середине абзаца. Заметный и резкий переход к стихам происходит тогда, когда повествование о герое внезапно сменяется побудительными или вопросительными высказываниями, обращением ко второму лицу и другими характерными для лирики структурами. Например: Он был исполнен блаженнейшего чувства: это был пульсирующий туман, вдруг начинавший говорить человеческим голосом. Лучше этих мгновений ничего не могло быть на свете. Люби лишь то, что редко и мнимо, что крадется окраинами сна <...>. Другой пример: "Уйдите, ради Христа", сказал Федор Константинович и с брезгливой поспешностью повесил трубку. На минуту зашел в ванную, выпил на кухне чашку холодного кофе и ринулся обратно в постель. Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём <...>

В других случаях переход к стихам плавный и незаметный. Это достигается, в частности, "переносами" (несовпадением границ предложений и стихотворных строк) при однотипности предложений ("повествовательных") в прозе и в стихах:

Ожидание ее прихода. Она всегда опаздывала — и всегда приходила другой дорогой, чем он. Вот и получилось, что даже Берлин может быть таинственным. Под липовым цветением мигает фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень прохожего по тумбе пробе-

гает, как собо́ль пробегает через пенё. За пустырем как персик небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгой висит. О поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрешь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена.

Показаны и этапы создания одного стихотворения, разделенные промежутками времени. Выше приводились примеры смены третьего лица первым при переходе к описанию процесса поэтического творчества (Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот). После описания нескольких этапов этого процесса стихотворение дается как уже законченное:

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобю полн, тобою не признан,
Я сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка поет....

В тексте романа "Дар" проза легко переходит в стихи, потому что эта проза ритмична, насыщена гармоничными созвучиями и отличается прозрачностью ритмико-синтаксической структуры. В этом отношении заслуживает внимания рассказ о том, как Федор Константинович, готовясь написать книгу об отце, читает прозу Пушкина: Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует. Спустя недели две после отъезда матери он ей написал про то, что замыслил, что замыслить ему помог прозрачный ритм "Арзрума", и она отвечала так, будто уже знала об этом. <...> В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его, — живым примером служило:

"Не приведи Бог видеть русский бунт
бессмысленный и беспощадный".

Закаляя мускулы музы, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами "Пугачева", выученными наизусть.

5. Логико-синтаксическая и смысловая иерархия. Это не значит, что проза в романе "Дар" похожа на пушкинскую прозу. Она искусно сочетает в себе черты пушкинской прозы (исключая стилизованные под других писателей отрезки романа) с некоторыми чертами прозы XX века. Проза Набокова сохраняет пушкинскую прозрачность и легкость, невзирая на значительную длину предложений и их синтаксическую усложненность. Длинные предложения хорошо моделируют непрерывность внутренней речи (как у М.Пруста). В то же время множество придаточных предложений, вводные и вставные конструкции дают возможность автору распределять так, как это ему необходимо, разнородные фрагменты смысла, которые совмещены в едином потоке сознания героя.

Например, для романа характерно контрастное сочетание в тексте разных пластов сознания - поверхностного, заключающего в себе внешнюю канву мысли героя, и глубинного пласта, содержащего нечто самое важное, сокровенное, истинное, то, что автору особенно дорого. При этом парадоксальным образом выражение глубинного чувства, будучи нередко смысловой кульминацией отрывка, занимает синтаксически второстепенную позицию, отведенную для дополнительных сообщений (придаточные предложения, вставные предложения в скобках). Этот парадоксальный прием имеет, однако, очень важную функцию - он передает раздвоенный поток сознания, поверхностное и глубинное его течение. При этом сглаживается неравноправие частей сложного предложения с его логико-синтаксической иерархией, которая таким путем разрушается. Значимость синтаксических позиций становится подвижной - в соответствии с подвижностью пластов в двойном потоке сознания.

Такой прием, когда важное по смыслу сообщение занимает синтаксически второстепенную позицию, позволяет выразить глубинное чувство крайне сдержанным образом, как бы вскользь, между прочим. Такова, например, роль скобок в следующем отрывке:

Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде стопа, в тон столбам. Когда дойду до тех мест, где я вырос,

и увижу то-то и то-то - или же, вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, не увижу ни того, ни этого (но все-таки кое-что, бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу - хотя бы потому, что глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость), то, после всех волнений, я испытаю какую-то удовлетворенность страдания - на перевале, быть может, к счастью, о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке).

Центральные по смыслу высказывания здесь занимают синтаксически периферийные места: они заключены в скобки и находятся в составе придаточных предложений. Но общий ритм отрывка выравнивает его части в смысловых правах. Надо заметить, что нарушение логико-синтаксической иерархии характерно для стихотворной речи, где главным фактором становится ритм, позиция в стихе, а не синтаксическая позиция. Строя прозу таким же образом, Набоков приближает ее к стихам.

6. Взаимодействие поэта и мира. Позиция поэта и тропы.

К числу парадоксальных отношений в романе, рождающих контрастные сочетания, принадлежит взаимодействие поэта и воспринимаемого поэтом мира, соотношение признаков, которыми наделен мир, и признаков, присущих поэту, герою романа. Противостояние поэта и мира предельно ослаблено, сглажено. Оно ослаблено тем, что поэт крайне пассивен, а мир, напротив, активен - он обладает чувствами, волей, склонностью к творчеству и театральной игре.

Мир активен не только сам по себе, но прежде всего по отношению к поэту. Человек и мир меняются признаками. Не герой остается верен природе, окружавшей его в детстве, но эта природа остается верна герою: "все-таки кое-что бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу". Герой не смотрит на вещи, а ощущает "невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей". Предметы испытывают по отношению к герою разнообразные чувства и по своей инициативе вступают с ним в контакт: толпа книг, пришедших поздравить; Он шел по улицам, которые давно успели втереться ему в знакомство, - мало того, рассчитывали на любовь; недоброжелательный шкаф; погасшие дома уходили не глядя, кто пятясь, кто боком, в бурое небо берлинской ночи;

Улица была отзывчива и совершенно пуста; Танненбергскую улицу он узнал ближе, и она выдала ему все свои лучшие тайны; он <...> повернулся к терпеливо ожидавшей лампе; я шел по нашей преданно и даже льстиво шелестевшей аллее к темному дому.

· Между поэтом и явлениями мира происходит постоянный обмен мыслями, собеседование: запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся – самой за себя заскочившей тайной; Поодаль нас ожидал открытый автомобиль, пунцовый снаружи и внутри: идея скорости уже дала наклон его рулю (меня поймут приморские деревья); Он прикрыл раму, но через минуту ночь сказала; "Нет", – и с какой-то широкоглазой назофливостью, презирая удары, подступила опять.

Мир раскрывает себя поэту. Он разворачивает перед героем свою красоту и свою обдвленную жизнь. Улицы, дома, деревья и разные предметы часто ведут себя как на сцене: Деревья в саду изображали собственные призраки, и получалось это бесконечно талантливо; Ливень перестал. Страшно просто, без всякого пафоса или штук зажглись все фонари; Липы проделали все свои сложные, сорные, душистые, неряшливые метаморфозы; понять, что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листьев?

Вещам свойственны позы, чести, игра, вообще поведение, рассчитанное на чье-то восприятие (конечно, восприятие поэта): раздражительное притворство кариатиды, приживалки – а не подпоры, – которую и меньшее бремя обратило бы тут же в штукатурный прах; Дальше, на болотце, запросто цвела ночная фиалка; дорожка, от которой остался только жест поворота; Оглянулась и замерла перед нами маленькая продолговатая комната; и мучительно прикидываясь сосудами уюта, горели синие гномы ламп на шести-семи столиках; к озеру опускались грубо-песчаные скаты в заплатках стоптанной травы и в различных по положению солнца наплывах легкой тени от буков и сосен, несдержанно сошедших вниз; Но самое озеро с ярко-зелеными куполами деревьев на той стороне и солнечной рябью посередине, держалось с достоинством.

Природа, городские пространства и предметы предстант в восприятии героя романа как результат чьего-то творчества, и

потому они часто наделяются признаками произведений искусства. Герой чувствует ритм улицы и размышляет о том, что "можно вывести средний ритм для улиц данного города". Еще несколько примеров: В омьтом небе, сияя всеми подробностями чудовищно-слочной лепки, из-за вороного облака выпрастьвалось облако упоительной белизны; Из-за этих бурь поверхность земли изменилась невероятно, представляя диковинные очертания каких-то замков, колоннад, лестниц; Или же ураган выдувал котловину, - словно тут, в этой пустыне, еще действовали сгоряча стихийные силы, лепившие мир; Все склоны были затканы анемонами, примулой; приемы сновидения; Газеты определили молодое еще лето, как исключительно жаркое, и действительно - это было длинное многоточие прекрасных дней, прерываемое изредка мечдометием грозы.

Активно проявляют себя и абстрактные сущности: Должно быть, я находился еще в блаженном состоянии, когда любая странность, как полубог, сходит к нам, чтобы неузнанной смешаться с воскресной толпой; Неужели действительно он все понял в них, понял, что кроме пресловутой "живописности" есть в них еще тот особый поэтический смысл (когда за разум зашедший ум возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди?; на вокзалах вооружение времени особенно внушительно; Звон длился, длился, с небольшими перерывами для перевода дыхания.

Даже тогда, когда окружающий мир не взаимодействует с героем непосредственно, картины этого мира даются в таком ракурсе, который предполагает внимательный и острый глаз наблюдателя. Взгляду поэта, сосредоточенному на восприятии вещей, открываются такие их проявления и свойства, которые при более поверхностном отношении остаются незамеченными. Необычность образов - лишь результат остроты зрения, его незаурядности, способности увидеть больше.

Образы, строящиеся на активности природы, предметов, абстрактных сущностей, передают мир в его реальной живой подвижности: Аллея на ночь возвратилась из парка, и выход затянулся мглой; но судя по свету, день, собравшись в путь, присел с домочадцами и задумался; Сирень же долго не распускалась; когда же решилась, то в одну ночь <...> рыхло рос-

кошью окружила сад; А еще выше, над моим запрокинутым лицом, верхи и стволы сосен сложно обменивались тенями; Солнце разнообразно озаряло противоположные скаты, и, когда от наплыва облака воздух смежался, как великое синее веко, и медленно прозревал опять, один берег всегда отставал от другого, в порядке постепенного потухания и просветления; Он встал, шагнул — и немедленно легкая лапа лиственной тени легла ему на левое плечо, но соскользнула при следующем шаге; и по мере усиления или обмирания света все тени в лесу дышали, то припадая грудью к земле, то приподымаясь на руках.

Сверхзоркость поэта рождает метафоры, запечатлевающие мгновенное состояние мира и одновременно — мгновенное состояние воспринимающего этот мир сознания (и то и другое передается читателю). Необычайная насыщенность мгновения способна вызывать ощущение "странности жизни", "странности ее волшебства" — чувство, которое часто охватывает героя романа.

В образах, основанных на оживлении мира, В.Набоков воплотил одну из характерных тенденций искусства XX века — стремление раздвинуть границы обычного восприятия, глубже проникнуть в суть вещей, приблизить видение поэта к собственной жизни мира, протекающей независимо от человека. Ср. взгляд поэта у Рильке ("За книгой"):

И если я от книги подыму
Глаза и за окно уставлюсь взглядом,
Как будет близко все, как станет рядом,
Сродни и в пору сердцу моему!

Но надо глубже вжиться в полутьму
И глаз приноровить к ночным громадам.

(пер. Б.Пастернака).

Это стремление достигается вчувствованием, вживанием, вслушиванием, такой позицией, которая дает возможность поэту поддаваться живому воздействию вещей, наплыву окружающего мира. Ср. образ искусства как губки у Б.Пастернака (искусство "должно всасывать и насыщаться").

Передать такое восприятие можно лишь в образах, в частности, в метафорах, оживляющих мир. Мир, оживая, приближает к себе поэта, в большей степени заполняет внутреннее пространство

ство его сознания. Образ живого мира — это внутренняя действительность поэта. Стремление воплотить эту внутреннюю действительность ведет в поэзии XX века к развитию оживляющих мир метафор и усилению их индивидуальности. В образах романа "Дар" ослабление оппозиции "одушевленное" — "неодушевленное" входит как составная часть в общую цепь приемов, направленных к ослаблению различий между внешней и внутренней действительностью.

В характере тропов в романе воплощаются те же общие принципы, что и в других приемах. Это принципы, которые восходят к особенностям восприятия мира героем романа. В. Набоков обладает высочайшим искусством останавливать ускользящие мгновения. В романе изображаются иллюзорные картины, возникающие в первый момент восприятия. Образ строится на том, что иллюзия отождествляется с реальностью, как это и происходит в действительности, когда человек принимает одно за другое. Мгновенная иллюзия объективируется в образ: Некоторое время он стоял у окна: небо было простоквашей; но он ограничился сияющей улыбкой и чуть не упал на тигровые полосы, не поспевшие за отскочившим котом; дорога спускалась в ложбинку, собрав в этом месте все свои колёи в продолговатую выбоину, до краев налитую густым кофе со сливками. Легко заметить, что в подобных образах, отождествляющих иллюзию с реальностью, проявляется та же тенденция, что и в композиционных приемах, описанных выше, когда воображаемое или иллюзорное дается как деталь внешней действительности.

Таким образом, одни и те же общие установки поэта, связанные с характером восприятия мира, воплощаются в художественных приемах, относящихся к разным уровням структуры текста.

С необычностью и остротой восприятия связана также синестезия, рождающая сочетания "несочетаемого". Звуки имеют зрительно воспринимаемые признаки — цвет, форму, очертания и др.: опять собирается свежая нежная тишина с мельчайшим отверстием для пения жаворонка; Голоса были схожи, оба смуглые и гладкие; "Неслыханное бесстыдство", — комментировал чей-то толстый голос сзади; раздавался противно-плоский стук выбиваемых ковров. Запахи имеют цвет и другие зрительно воспринимаемые при-

знаки: Ему был как раз невыносим этот мутный, сладковато-бу-
рый запах; и когда дальше он проходил садами, наплывали приви-
дения сиреней, темнота зелени, чудные голые запахи, стлавшиеся
по газону; Какая луна, как черно пахнет листьями и землей из-
за этих решеток. Зрительно воспринимаемые предметы имеют вкус;
все могло быть этой мелочью: цвет дома, например, сразу отзы-
вавшийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой; неж-
ный, бледный старик, на вкус напоминавший яблочную пастилу.
Абстрактные сущности могут иметь цвет: Вы, поди, полуночник,
и не мне, стать, учить вас черному очарованию каменных прогу-
лок.

7. Заключение. Традиции и новаторство (главный контраст в
романе "Дар"). Анализ показывает, что контрасты, связанные со
столкновением и переплетением внутренней и внешней действи-
тельности, осуществляются преимущественно на уровне композиции,
на уровне "сложного синтаксического целого" (на "сверхсинтак-
сическом" уровне), в области тропики и семантической сочетае-
мости. Но они не затрагивают синтаксиса, "синтаксического тече-
ния речи", ее ритмического и звукового строя. Это служит источ-
ником еще одного контраста в романе, придающего ему неповтори-
мое своеобразие.

Своеобразие романа, "индивидуальное очарование" проявив-
шегося в нем гения В.Набокова (выражение В.Набокова) состоит в
сочетании классического начала, пушкинской традиции (строй-
ности синтаксиса, смысловой прозрачности, "точности" поэтиче-
ского слова и др. — см. выше) с новаторскими тенденциями иску-
ства XX века: сочетанием несочетаемого, ломкой традиционных
канонов и границ. Автор с большим мастерством сочетает класси-
ческий тип искусства, где мысль, чувство и восприятие пред-
ставлены не в их спонтанном течении, но в логически завершен-
ном виде, не как процесс, а как результат, — и новаторский тип
искусства, где ярко выражено стремление представить мысль, чув-
ство и восприятие в их стихийном возникновении и течении, как
процесс, как "поток сознания".

Сохраняя верность традиции, ученичеству у Пушкина, Набо-
ков в то же время глубоко воспринял и воплотил эту новую по-
знавательную и художественную установку искусства XX века. Но

Набоков это делает не путем имитации спонтанных черт внутренней речи (повышенная эллиптичность, рваный синтаксис, затемнение синтаксической и смысловой структуры, ежесекундная смена модальных планов и коммуникативной направленности и др.), а при помощи "изумительной системы чар и уловок", действующих в сфере композиции, "сверхсинтаксиса", семантической сочетаемости и тропики. Особенности "потока сознания" реализуются на таких уровнях художественной структуры, которые позволяют избежать ломки синтаксиса и ритма классической прозы (а в этой области Набоков — редкий мастер). Там, где нарушается строгая логичность синтаксиса, усиливается строгость ритма. Из ритмического контекста не выпадает ни одна фраза и ни одно слово.

По существу, Набоков создает лишь иллюзию спонтанного зарождения и протекания мысли. При описании внутреннего мира героя результат искусной художественной обработки представлен как стихийный процесс.

В романе "Дар" контрастно и парадоксально сочетаются логическая завершенность, предстающая как результат высокого художественного мастерства, изощренной художественной отделки текста, и искусно построенный образ естественного течения мыслей, чувств, впечатлений героя романа, образ поэтического творчества и т.д. В этом контрасте, проходящем через весь роман, в полной мере проявилось "чародейство" писателя. Как было показано выше, в романе взаимодействуют на равных началах картины внутренней и внешней реальности, лирика и повествование, стихи и проза, поэт и мир, уравниваются в потенциальной смысловой значимости разные синтаксические позиции. Так же умело и остроумно сопряжены в романе, с необходимостью дополняя друг друга, черты традиции и новаторства.

ЛИТЕРАТУРА

Левин 1981 — Левин Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В.Набокова Дар. *Russian Literature*, 1X — 11 1981.

Лихачев 1989 — Лихачев Д. О Джойсе. *Иностранная литература*, 1989, I.