



СТ. БЛЭКУЭЛЛ

Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова*

Действительный творческий поступок автора всегда движется на границах эстетического мира, реальности данного, на границе тела, на границе души...

M. M. Бахтин

Есть в этом
Вечернем воздухе порой
Лазейки для души, просветы
В тончайшей ткани мировой.

B. B. Набоков¹

Существуют ли границы? Так ставится вопрос в романе «Дар», когда Федор говорит, что «Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все»². Написанный в эпоху крайней сосредоточенности на понятии границ (по Версальскому договору было создано девять новых независимых государств и изменены границы ряда других), последний роман Набокова открыто обращен к вопросам, касающимся его

* Английский вариант статьи впервые в: *Slavic Review*. 1999. № 58/3 (© 1999 Slavic Review). Публикуемый в настоящем издании перевод не осуществился бы без терпеливой помощи моей коллеги Натальи Первухиной, которую сердечно благодарю. Разумеется, один я виноват во всех остающихся ошибках всех типов. — С. Б.

¹ Эпиграфы: *Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 254; Набоков В. «Как я люблю тебя...» (1934).*

² Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 296. Далее ссылки на это издание — в тексте.

самого и других изгнанников. Выброшенным за пределы своей родины, изгнанникам к тому же приходилось примиряться с ограниченными возможностями передвижения по Европе. Можно сказать, что для эмигрантов двадцатых и тридцатых годов границы представляли собой неотъемлемую черту действительности³. А все-таки что такое граница? Для Пушкина слово «граница» особенно значимо — и это неудивительно, ведь ему никогда не удалось пересечь границу своей страны⁴. Зарубежье было для него недостижимой потусторонностью. Однако, несмотря на русскую завороженность концепцией границы, начиная, допустим, со времен Ивана Третьего, всегда существовала и противоположная тенденция, связанная со стремлением подрывать и даже отвергать границы всех типов. Склонность эту демонстрирует гоголевский Ноздрев в знаменитом эпизоде, в котором он показывает Чичикову свои имения: «— Вот граница! <... Все что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом, все мое»⁵. Это «все» показательно, ибо граница теряет не только специфическое значение как предел имения, но и общее значение отделения чего бы то ни было от чего-нибудь другого. Быть может, жест Ноздрева — знак широты русского духа, как сказал бы Дмитрий Карамазов, но этот жест также выражает определенный взгляд на мир. Достоевский несомненно учитывает эту философскую позицию, когда пишет о всемирном братстве человечества, о «всечеловеке», представленном духом русского Православия. В своей знаменитой речи о Пушкине он утверждает, что «Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»⁶ — то есть,

³ О границах см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994; Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. См. также: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 413—447. О границах у Набокова см.: Seifrid T. Getting Across: Border Consciousness in Soviet and Emigre Literature // Slavic and East European Journal. 1994. № 2. P. 245—260. Об изгнании см.: Seidel M. Exile and the Narrative Imagination. New Haven, 1986; Sandler S. instant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1989. Bethea . Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, 1994.

⁴ См.: Greenleaf . Pushkin's «Journey to Arzum». The Poet at the Border: For a detailed discussion of text-boundary interplay in that Pushkin narrative // Slavic Review. 1991. 50. N. 4. P. 940—953.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 74.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 145—146.

несмотря на географические ограничения, Пушкин является собой человеческую способность перешагнуть национальные границы силой духа и воображения, и таким образом, в нем олицетворяется для Достоевского судьба России как руководительницы на пути к всечеловеческому единству. Та же тема получает апокалиптическое звучание, воплощаясь в образе расширяющейся бомбы в «Петербурге» Белого. Образ подкреплен картиной растущей монголизации России.

Хотя сравнение этих произведений с «Даром» может показаться странным, я хочу подчеркнуть, что роман Набокова должен восприниматься в русле этой традиции. В этом романе границы переопределены и в конце концов отброшены, чтобы открыть перспективу для личной и художественной свободы в мире враждебной ограниченности. Для русской diáspоры двадцатых и тридцатых годов разрушение границ (как умственных, так и географических) составляло существенную культурную задачу. Многие изгнанники были озабочены определением границ в разных смыслах, особенно по отношению к советской России; именно по отношению к ним «Дар» полемичен. Победа, изображаемая в «Даре», вовсе не ничтожная: и действительно, кто скажет Ноздреву, что он неправ?

С другой стороны, «Дар» можно назвать самым «русским» романом Набокова: может быть, эта преувеличенная russkostь являлась ответом некоторым критикам, которые в течение десятилетия называли Набокова «нерусским» писателем, имитатором французских и немецких романистов⁷. Но хотя «Дар» воспринимается как гимн или даже памятник русской литературе, он внутренне связан и с европейскими писателями, предшественниками и современниками — в особенности с Флобером, Прустом и Джойсом. Как показал Джон Бурт Фостер, внимание Набокова к национальному наследию проявляется в тех многочисленных темах, которые поддерживают и подтверждают его подлинную связь с европейской культурой⁸. Таким образом, «russkostь» «Дара» иллюзорна и соотносится полемически с националистической риторикой таких мыслителей, как Федор Степун, Илья Фондаминский, Николай Бердяев и другие носители «русской идеи». При таком понимании «Дар» представляет собой еще один пример литературного «Троянского коня»: как и более поздний рассказ «Дело Шишкова»,

⁷ См., напр.: Иванов Г. «Машенька», «Король, дама, валет», «Запита Лужина», «Возвращение Чорба» // Числа. 1930. № 1. С. 234.

⁸ Foster J. B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1994. P. 146—156.

«Дар» одевается в доспехи противника, в одежду националистического памятника⁹. Антинемецкие чувства Федора Константиновича описаны иронично, а русскоцентричный лик романа едва скрывает его интернациональную всечеловеческую суть. Разумеется, трехъязычное воспитание Набокова и последующие скитания заставляют усомниться в националистичности его произведений. К тому же космополитический тон предыдущих романов предполагает независимость Набокова от каких-либо этнических предпочтений. Можно сказать, что «Дар» служит образцом того, как великие культурные произведения любой страны возникают на пересечении временных национальных границ. «Национальность достойного писателя вопрос вторичного интереса», — говорил Набоков¹⁰, — и транснациональные жесты в многослойных подтекстах «Дара» говорят о том, что художественная деятельность есть самое высокое выражение беспредельного человеческого потенциала.

Границы и изоляция

Если в конечном счете «Дар» свидетельствует о преодолении всяких границ, в нем на передний план соответственно выступает проблема разделения: отделение изгнанников от России, Феодора от Зины, от отца, от своего детства, от читателей в России. На втором плане эти отношения выражаются в том, что Яша Чернышевский отделен от Рудольфа, Федор — от Кончеева, в том, что Александр Яковлевич утратил сына, а Зина — отца. Итак, нас не удивляет то, что границы и пределы составляют один из самых настойчивых топосов «Дара». Мотив границы, пересекаясь с темой чтения, вводит в роман новые разделения: между автором и героем, автором и читателем, искусством и действительностью. Сопоставление темы чтения и темы границ дает художественный ответ на вопрос изоляции личности и изгнанника: происходит растворение границ. Чтение преодолевает границы: оно ведет к соединению, если не единству. Чтение, как тематическая кульминация завороженности границами в «Даре», пролагает путь к решению центральной проблемы романа: ограниченности человеческого существования.

В романе присутствуют разные типы пограничного пространства; именно на их фоне происходят наиболее значительные

⁹ О деле «Шишкова» см.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, 1990. P. 509—510.

¹⁰ *Nabokov V. Strong pinions*. New York, 1990. P. 63.

события. Иногда пространство границ преувеличено, и они становятся скорее зонами отмененных правил, чем чертой разделения — тем, что называется «лиминальным пространством»¹¹. Намекая на роль более эфирных границ в поэтике «Дара», З. Кузманович рассматривает «оптические метаморфозы», которые часто совершаются в прозе Набокова, и в «Даре» в особенности: «Эти оптические метаморфозы представляют собой просветы передвигающихся границ между восприятием и воображением, между действительностью и разумом»¹².

Улицы играют в романе важную роль, являясь не только тем, по чьему передвигаются — пространством между пунктами отправления и цели, — но и опасной границей, которую нужно пересечь. В начале романа, по дороге к Чернышевским, Федор переходит улицу почти в волшебном состоянии: «Как пьяных, что-то его охраняло, когда он в таком настроении переходил улицы» (III, 28); вместе с тем, во время той же прогулки он как бы теряет чувство времени и приходит в гости раньше, чем предполагал. Первый воображаемый разговор со своим литературным соратником Кончеевым Федор ведет по пути домой с другого литературного собрания. На улице происходят первые свидания Федора с Зиной; его книга о Н. Г. Чернышевском принята Бушем во время прогулки, которая комически переворачивает разговор с Кончеевым. Замысел нового стихотворения — «Благодарю тебя, отчизна» — зарождается у Федора впервые, когда он идет по незнакомой улице, заходя в магазины; затем он продолжает его сочинять, возвращаясь домой и в отчаянии размышая, откроет ли ему кто-нибудь запертую дверь нового дома. Таинство уличной лиминальности достигает своего предела, когда Федор в сновидении идет по ночному Берлину к нашедшемуся отцу на свою старую квартиру. Вобравший в себя загадочную неуловимость городских улиц, «Дар» продолжает великую русскую традицию поэм Города: «Медного всадника», «Невского проспекта» (и всех «Петербургских повестей»), «Преступления и наказания», «Петербурга» и множества блоковских стихов.

Другим проявлением значимости границ является отчетливое противопоставление в романе внутреннего и внешнего пространства. Большинство актов художественного творчества происходит внутри дома; такие элементы, как стены и двери,

¹¹ Об этом см.: *Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969.*

¹² *The Fine Fabric of *Дара*: Nabokov and His Readers. University of Wisconsin Press, 1988. P. 162.*

являются не только деталями описания, но и двигателями сюжета. Действие романа начинается и заканчивается на улице — и, что особенно значительно, темой входа в дом. Метафорически эти двери соотносятся с понятием перехода из «внешнего мира» в еще более «внешний», когда жизнь предстает в образе дома, дверь которого «до поры до времени затворена» (III, 277), как замечает Делаланд. В квартире на Агамемнонштрассе Федор и Зина практически не общаются, но на улице они обретают полную свободу и их сознания сливаются. Улицы Берлина дают не только свободу передвижения, но и свободу духа, в отличие от тесного внутреннего пространства дома. Внутри дома доминируют вопросы этикета и политики, подавляет быт; но на улице можно стать тем «свободным оком», которое видит все и трансформирует в поэтический апофеоз. Однако благодаря воображению даже стены и потолки в комнате Федора дают такую же широкую перспективу во внешний мир, какую предлагают берлинские улицы (именно в этих стенах Федор мысленно возвращается в свою родную Россию). В свои воображаемые путешествия по Азии Федор пускается в мире этих стен; когда полтора года спустя во сне Федор возвращается в свою комнату на Танненбергштрассе, там на потолке все еще остается узор бабочек, рисовавшихся его воображению, когда он работал над биографией отца. Жизнь Федора посвящена превращению внутренних пространств во внешние; только в труде воображения и в воспоминаниях, которыми Федор делится с матерью, наконец разрушаются границы, разделяющие внутреннее и внешнее пространства.

Этот порядок находит свой отклик в ситуации романного действия: Федор живет на западном краю Берлина, где домов становится все меньше и город постепенно переходит в Грюневальд. Ощущение пограничного характера этого района усиливается описанием входа в лес, которое становится переходом из одного пространства в другое в результате того, что обходится формальный барьер: «В конце бульвара зазеленелась опушка бора, с пестрым портиком недавно выстроенного павильона <...> через который — по замыслу местных ленотов — следовало пройти, чтобы сначала попасть в только что разбитый сад, <...> служивший — все по тому же замыслу — приятным преддверием к лесу. Но Федор Константинович взял влево, избежав преддверия: так было ближе <...> но был неизбежен следующий шаг со стороны отцов города: загородить весь этот свободный доступ бесконечной решеткой, так чтобы портик стал входом по необходимости (в буквальнейшем,

первоначальном смысле). (III, 296. Первый курсив мой; второй в подлиннике. — С. Б.).

Автор так настойчиво подчеркивает искусственность заграждения, а Федор так упорствует в своем решении не участвовать в этом обмане, что нельзя не прийти к выводу: в этом эпизоде все границы ставятся под сомнение. В лесу Федор действительно меняется. Он избегает павильона, поскольку это становится символом нашего отделения от лесного, т. е. природного, мира — отделения, которое Федор по самой своей сути отрицает. Причем Федор игнорирует не только павильон, но даже само понятие границы; для него оно вообще не существует. Сравним этот эпизод с экскурсией в лес Яши Чернышевского и его друзей (которым их союз представляется в виде двойного геометрического образа «треугольник в круге», как и назывался этот эпизод, когда печатался отдельно как рассказ). Они едут в Грюневальд на трамвае, а Федор идет пешком. В лесу Федор отдается стихии солнечного света и воды — его личность как бы растворяется. Когда он переплывает на другой берег, его воображение рисует ему Кончеева (который является его идеалом, пределом его стремлений). Этот эпизод возвращает нас к концу первой главы, в которой они с Кончеевым вместе работают над стихотворением о переправе через Лету или Стикс.

Самое название «Грюневальд» напоминает древний спор о границах: в результате Грюневальдской битвы — она же и битва при Танненберге, — состоявшейся в 1410-м году, польские, литовские и русские войска победили рыцарей-тевтонцев и захватили новые земли. Кроме того, название «Танненберг» напоминает о сражении времен Первой мировой войны, в котором немцы победили русских в Польше. В «Даре» шум этих старых сражений едва слышится, но все же они скрыто подчеркивают тему противостоящих сторон и границ.

Напряженность отношений между русскими и немцами проявляется в поведении Федора в разных ситуациях. Эти эпизоды поднимают вопрос о границах не только между народами и между странами, но и между людьми; так, определенные представления начинают разрушаться, когда, например, свою нелюбовь к немцам Федор обращает на какого-то пассажира, который на самом деле оказывается русским (его «выдает» чтение русской газеты); или когда немецкую хозяйку зовут «Клара Стобой»; «дрозд», сидящий на «А» рекламного слова «AIMLER» оказывается, по-немецки, «Amsel» (так получается желанная для автора «заставка») (III, 156), а «Кончеев» в их последнем долгом разговоре оказывается

немцем в черном костюме. В этом смысле Федор как бы раздвоен, с одной стороны, понимая, что несправедливо оценивать людей по их национальности, с другой — не умея от этой привычки воздержаться. В силу этой особенности героя можно предположить, что и литературный национализм романа нельзя принимать всерьез.

Вопрос национальной принадлежности встал, разумеется, в результате экспатриации. Изгнание заставляет вырабатывать новое сознание, особенно когда мечта о возвращении уже ушла. Изгнаник всегда находится вне границ, вне своих истоков и места развития, но вненаходимость эта может оказаться, в конечном счете, неожиданно освобождающей. Поскольку «Дар» в большой степени связан с проблемой существования русской культуры за пределами России и в особенности с тем, как эта культура сохраняется и продолжается в русской эмигрантской литературе, очевидным становится центральный нерв романа: слияние темы границ и темы чтения. Особенно существенно здесь то, что для эмигрантской культуры литература выступала в качестве основного объединяющего момента¹⁸. Эмиграция уже являлась своего рода потусторонностью, культурным существованием за пределами русского мира. (Эта метафора особенно уместна ввиду того, что старая Россия действительно погибла, а ее живое наследие продолжало свое бытие там, в европейской эмиграции.) Поэтому неудивительно, что такая структурная основа была Набокову необходима для тонкого и широкого исследования границ и потусторонности во всех ее проявлениях.

Прыжок в изгнание можно воспринимать как первое кольцо спирали, излюбленного геометрического символа Набокова; ключевое качество спирали заключается в том, что она постоянно расширяется и никогда не заканчивается закрытой границей. Она преодолевает все воображаемые ограничения; она, теоретически, бесконечна. В своем постоянном стремлении двигаться от центра вдали — умственно, художественно, даже физически — Федор олицетворяет собою эту жажду бесконечности. Он не принимает никаких границ: для него они не существуют. И хотя ему изредка приходится следовать определенным правилам и соблюдать границы в обиходной жизни, это компромиссы только практического характера, по всей видимости, не влияющие на его личность, которая по самой сути своей безгранична.

¹⁸ Марк Раев утверждает, что «культурная жизнь и творчество русского зарубежья были преимущественно, если не исключительно, словесными» (*Raeff M. Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration*. New York, 1990. P. 7, 10—11).

Границы личности и границы искусства

Состояние изгнания, таким образом, приводит к сосредоточенности на существовании разнообразных границ и разделений. В «Даре», являющемся воплощением такого способа видения, границы рассматриваются с двух точек зрения: личности и искусства. Границы личности, или индивидуума, проявляются в отношениях Федора к окружающим его людям и к своему пропавшему отцу. Границы искусства очевиднее всего подвергаются испытанию, когда встает вопрос о соотношении творчества с традициями русской и европейской литературы прошлого и настоящего, об отношениях между творцом и читателем вообще. Для Федора суть искусства есть нечто неуловимое. Более того, включение в «Дар» отрывков и отзвуков разных чужих текстов выдвигает на передний план понятия культурного соприкосновения и абсорбции в процессе художественной эволюции. В творческой жизни самого Федора существует и еще одна граница: между поэзией и прозой. Это особенно явно в третьей главе, в которой он задумывает и пишет свою «Жизнь Чернышевского», а также сочиняет любовные стихи к Зине. В Зине, возлюбленной Федора и его идеальном читателе, творческое и личное начала слиты воедино, что дает возможность преодолеть обидную ограниченность, свойственную и жизни, и искусству.

Даже на самом простом уровне повествование стимулирует поиск границ личности. У Федора постоянная потребность выйти за границы собственного «я», он жаждет пережить больше, чем ему дано. В конце романа он пишет матери: «вне себя — очень приятное положение, как ночью на крыше» (III, 314)¹⁴. Тема личных границ также проявляется в именах и описаниях главных и второстепенных действующих лиц. Фамилия Федора, Годунов, напоминает о Борисе Годунове, герое пушкинской трагедии. В определенном смысле он осуществляет подмену, заняв трон Рюриковичей. Причем его образ в русском сознании неотделим от пришедших ему на смену самозванцев Смутного времени. Готовя материалы для биографии отца, Федор сталкивается с тремя самозванцами: повествователь «Путешествия в Арзrum» — самозванец-прозаик; Анджело (в одноименной поэме) — самозванец-гражданин; Пугачев — самозванец-царь. Самозванство составляет

¹⁴ Ср. понятие «вненаходимость» у М. М. Бахтина. (Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. С. 98—99).

первый шаг к выходу за пределы собственной личности; надевание маски необходимо для того, чтобы проникнуть в новые миры (в том числе и создания искусства). Вспомним, что Федор заканчивает свою книгу о Чернышевском полуодетым в ожидании маскарада, а рядом с ним на столе лежит полумаска.

Сложная природа личности и ее внешних и внутренних границ раскрывается также в образах Александра Яковlevича и Александры Яковлевны Чернышевских: их имена поднимают вопросы тождества и отличия. Н. Гоголь и Н. Г. Чернышевский привлекают Федора именно по причине своего несоответствия друг другу, из-за того, что они абсолютно отличаются друг от друга. Разумеется, такая модель возникает из набоковского утверждения, что все искусство основано на обмане. Федор следует этой традиции, подчиняя ей свою художественную генеалогию и интересы. Идея Набокова состоит в том, что все искусство, будучи высшей формой притворства, позволяет выйти за пределы личности в неизведанное¹⁵.

«Дар» исследует границы искусства и художественного произведения, отстаивая свое место в русской литературной традиции. Если жизнь вообще, и эмигрантская жизнь в особенности, представляет собой существование, связанное с мукой ограниченности, противопоставленной бесконечности вселенной, то искусство отражает человеческое стремление освободиться от этих ограничений. Но несмотря на предполагаемую свободу искусства, оно так же полно ограничений, как и человеческий мир, который его порождает. В этом, видимо, и состоит проблема Федора, и эта проблема существует с тех пор, как русский символизм кончился разочарованием — даже ранее, с опыта художественного отчаяния, пережитого Гоголем. Федор хочет творить искусство, которое ломает свои границы и уходит в бесконечность¹⁶. Именно в многостороннем изучении пределов художественного произведения Федор находит обновление, которое лежит в основе архитектоники «Дара»: роман подразумевает восприятие читателя как составной элемент своей художественной системы, превращая читательское восприятие в одну из его движущих сил.

¹⁵ Ср.: Greenleaf M. Fathers, Sons and Imposters: Pushkin's Trace in «The Gift» // Slavic Review. 1994. 53. N 1. P. 140—158.

¹⁶ Ср. главу о «Даре» у Леоны Токер: Toker L. The Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1989.

Один из самых ранних мотивов романа связан с границами между жанрами художественной литературы. Роман начинается заявлением о russкости своей экспозиции, и две страницы посвящены рассуждениям о русских жанрах «толстая штука» и «эпистолярный роман». Однако по мере того как автор называет эти традиции, он неизменно их нарушает, как будто щеголяя перед читателем их нарушением. Эта конструкция создает напряжение, проходящее через весь роман, напряжение между ограниченным целым и преодолением этого ограничения. Это напряжение проявляется не только на тематическом уровне, но и проникает в процесс чтения романа, в характер его восприятия, в его построение как собрания художественных элементов и даже в самую природу его «цельности». В конечном итоге, ограниченность романа начинает подвергаться сомнению; вводя чтение как тему и прием, Набоков ставит под сомнение границы художественного произведения. Цель такого усилия, мне думается, состоит не только в том, чтобы доказать, что читатель участвует в созидании художественных смыслов (что, может быть, само собой разумеется в набоковском мире), но и показать, что искусство выходит за пределы печатного или рисованного листа, что оно является неотъемлемой частью самой жизни.

В некоторых сюжетных линиях слияние темы чтения и темы границ приобретает особенное значение. Эти темы переплетаются заметнее всего в отношении Федора к Кончееву, к Зине, к своему творчеству и к родине. Федора связывает с Кончевым не только то, что они оба — писатели, но и то, что они оба — читатели. Они кажутся подлинно разделенными, однако граница между ними определяет процесс художественного роста Федора. Первый воображаемый разговор посвящен русской литературе, второй — сходствам и различиям между Кончевым и Федором и тому, как первый читал книгу последнего. В промежутке между двумя этими разговорами Федор жадно читает стихи Кончеева, а тот пишет единственную доброжелательную и проницательную рецензию на «Жизнь Чернышевского». Хотя они едва ли когда-либо разговаривали лично, Федор предполагает, что они связаны в некой высшей сфере, где рождается искусство и где оно воспринимается душой. В Кончееве, как и в Зине, мы видим, как границы искусства могут совпадать с границами личности.

Присутствие Кончеева ощущается с самого начала романа: он тот «пятый критик», которого воображает Федор как рецензента своей книги стихов. Федор знает Кончеева только по его книгам, и чтение это крайне напряженное: «...человек его

возраста, даже, кажется, на год моложе, напечатавший за те годы, в тех же эмигрантских изданиях не больше его (тут стихи, там статью), но который, каким-то непонятным образом, едва ли не с физиологической естественностью некой эманации, исподволь оделся облаком неуловимой славы, так что имя его произносилось — не то чтобы особенно часто, но совершенно иначе, чем все прочие молодые имена; 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...» (III, 28—29).

Это столкновение Федора с Кончеевым не только демонстрирует драматизм и силу чтения, но говорит также об опасности враждебного прочтения. Чтение по сути своей — совместное действие; оно мстит, когда совместность эта нарушается недоброжелательностью. Федор знает, насколько сильна власть чтения и оказываемое им действие. По мере того как Федор поддается чувству зависти, расстояние между ним и Кончеевым увеличивается.

Кончев является воплощением топоса расширяющихся границ. Он представляет собой, по крайней мере для Федора, рубеж эмигрантской литературы, являясь одновременно и ее границей, и ее концом; он олицетворяет границу, которую Федор считает нужным преодолеть, чтобы доказать свою оригинальность и свое достоинство. Эта роль закодирована уже в самом имени поэта, включающем в себя значение «конец», еще один вариант границы¹⁷. Но вместе с тем он не представляет собой твердую границу, и это открытие происходит позже в романе — во втором воображаемом разговоре — способствуя восхождению Федора в сферу настоящего искусства.

Большая часть первого разговора с Кончеевым состоит из попытки очертить границы великой русской литературы: что включить, что изгнать. Существенно, что Федор принимает узкие и строгие ограничения — пропускать только несомненно великое (таким образом устанавливая четкую, резкую границу, без всякой путаницы между включенным и исключенным). Кончев, напротив, допускает включение произведений даже среднего качества, но с примесью таланта: его граница проницаема, гибка, неуловима; некоторые авторы включены

¹⁷ Ср. в рассказе «Музыка»: «Вот тоже интересное слово: *конец*. Вроде коня и гонца в одном» (II, 396).

и исключены в одно и то же время. Их разговор завершается попыткой совместно написать стихотворение о реках потустороннего мира, о Лете и Стиксе. И Федор, и Кончев это стихотворение не пишут, а скорее, «списывают» с некоего текста, существующего в ином измерении. Немаловажно, что они даже не могут решить, какую реку выбрать, реку смерти или реку забвения. Когда Кончев в качестве провокации предлагает Стикс вместо Леты Федора, это принципиальная замена: первая предполагает смертный конец, вторая — трансформацию умственного состояния. Даже когда Федор старается четко обозначить границы, Кончев у него на глазах их стирает.

Описывая характер искусства Кончева, Федор находит слова, подчеркивающие его способность преодолевать пределы языка: «...в темном как будто стихии такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки, и так изумительно было, что вот из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, *какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах*, своеродное совершенство, что впервые за вечер рукоцелования были неприворны» (III, 84, курсив мой. — С. Б.). Здесь появляется граница между простым сочетанием слов, подчиненных ритму и рифме, и творением поэзии — граница, которая проходит по ту сторону слов; более того, эта граница существует столько же для читателя-слушателя, сколько и для писателя. Не случайно сборник Кончева называется «Сообщение»: его искусство образует звено между раздельными существами, оно соединяет разрозненное и разрушает барьеры. Сближение автора и читателя ведет в запредельное (в этом случае, за грань слов и за стену одиночества), как будто *вместе* они преодолевают еще одну границу. Федор прекрасно понимает необходимость контакта: он пишет только для своего *ценителя*, идеального читателя, который перешагнет границу личности, чтобы пережить стихи Федора так же, как он сам их пережил.

К тому времени, когда выходит «Жизнь Чернышевского», Федор уже не испытывает желания соревноваться с Кончевым, но Кончев все еще остается для него художественным рубежом, который он оставляет позади и тем самым преодолевает. После подробной и проницательной рецензии Кончева на книгу о Чернышевском (которую, как и большинство кончевских писаний, мы не видим: она за *пределами* текста), Федор опять встречается с созданным в своем воображении образом все в той же мифической среде (по крайней мере, Федор ценит в грюневальдском лесу больше всего дикость,

которая также создается его воображением, несмотря на тропинки, на загорающих немцев, на окружающий мусор). На этот раз они разговаривают, сидя на скамейке, что также имеет особый смысл: кроме них в «Даре» сидят вместе на скамейке только родители Федора и сам Федор с Зиной. Вопросы отделенности и различия составляют существенную часть их разговора: оба остро ощущают свое отличие друг от друга — и прежде всего из-за одежды: Кончев одет весь в черное, как бы скрыт от мира, Федор почти обнажен, он сидит в одних плавках. По ассоциации с наготой Федора Кончев проводит соотношение между художественным творчеством и загораживанием: «А мысль любит завеску, камеру обскуру, <... Тюрьма без тюремщика и сад без садовника — вот по-моему идеал» (III, 304). Мы вспоминаем, что именно таковы были условия, в которых Федор пишет работы об отце и Чернышевском или стихотворения Зине. Как ни странно, несмотря на то что Кончев указывает на многочисленные и значительные различия между ними, поэты все же осознают существующую между ними «божественную связь», возникающую где-то «в другой плоскости». Парадоксально, что поверхностная отделенность друг от друга маскирует их глубинную схожесть. В земной плоскости им нечего сказать друг другу; именно поэтому беседы их остаются воображаемыми. Во время этого второго «свидания» Федору впервые открываются все более и более расширяющиеся горизонты творчества Кончева: тот видит далекую и тайную плоскость «менее смутно», чем Федор сейчас, в момент своего творческого созидания. Комически уступая, Федор заключает беседу жалобой на скованность жизни, иллюстрируемую границами времени, — и тут же спрашивает у немца (бывшего Кончева) который час!

Граница между чтением и письмом

Если Кончев дает драматический фон для исследований промежутка между личностью и искусством, то художественная деятельность показывает, как тема чтения и тема границы перекликаются и создают новое понятие пределов искусства и жизни. Сопоставление это возникает с особенной яркостью, когда Федор готовится к написанию биографии отца: произведение, которое пробуждает его музу — «Путешествие в Арзрум», — касается расширения границ русского государства; оно также воспринимается как драматизация пушкинских усилий вырваться за пределы своей страны, перешагнуть через границу и оставить след на чужой земле, — цель, которая то и дело

ускользает от него, так как эти границы все больше отдаляются. Возьмем первую цитату из «Путешествия», приведенную Федором: «— Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой» (III, 85). Пушкин, разумеется, является определяющей фигурой для русской литературы, ее горизонтом и бесконечностью. И сколько иронии в том, что, расширив границы и пределы русской литературы, он так и не смог выйти за границы империи. (И напротив, отец Федора, Константин Кириллович, путешествовал не только по России, но его литературные интересы ограничивались Пушкиным.) Обращая наше внимание на этот пушкинский текст, Федор напоминает, что творчество — если не существование вообще — в своих высших проявлениях всегда есть искание и стремление, есть соревнование со всеми расширяющимися пределами жизни и художественного выражения. Как мы помним, «за злую даль» благодарит Федор отчизну в стихотворении в первой главе.

По отношению к творчеству чтение также служит для Федора своеобразной границей: оно становится стимулом, рождает вдохновение. Длительный период чтения и исследования — тот порог, который Федору необходимо перейти, чтобы начать творить. В основе его метода лежит своего рода напряженное сопереживание, и чтение Пушкина дает ему возможность слиться с самыми великими произведениями русской литературы («Пушкин входил в его кровь...» — III, 88), как чтение произведений отца позволяет ему отождествиться с личностью Константина Кирилловича. Впоследствии в середине биографии Федор дает лирическое описание от первого лица, войдя в «я» своего отца. Причем он говорит о том, что отсутствует в научных сочинениях (но, по всей видимости, было передано Федору в разговорах). Невозможность завершить биографию отца связана для него с невозможностью получить отцовское одобрение *своим усилиям*: он хочет, чтобы отец был не только его героем и вдохновителем, но и идеальным читателем. Федору постоянно нужен читатель, и не всякий читатель: это должен быть читатель, способный чувствовать и ценить каждое слово Федора, который стал бы его «соавтором», как Зина во время сочинения «Жизни Чернышевского». Когда речь шла о его ранних стихах, он мог оставаться главным читателем (ведь стихотворение было о нем самом) и лишь представлять в воображении реакцию других; но когда дело доходит до биографии отца, он боится взять на себя роль отца-читателя. Для Федора воображаемое прочтение его произведений другими составляет неотъемлемую часть творческого цикла. Хотя в работе над

книгой он охотно принимает отцовскую точку зрения и, наконец, даже перевоплощается в его личность, он не может представить его себе как читателя, и, соответственно, не может ответить ему, не может завершить книгу в читательской потусторонности. Он расширил пределы своего творческого сознания, но не до такой степени, чтобы зачеркнуть границу между автором и читателем.

Характерным является отсутствие воображаемого читателя в сочинении об отце: он, быть может, пишет отцу, но тот не присутствует как его адресат — и никакой другой адресат вообще в тексте не упоминается. Стоит заметить, что среди произведений Федора, включенных в роман, только любовные стихи Зине и сам «Дар» обращены прямо к аудитории (включением местоимения второго лица). В «Даре» Федор дважды обращается к читателю (первый раз в конце второй главы, второй — в пятой, когда входит в Грюневальд) и несколько раз к Зине, употребляя и обобщающее «мы», и более интимное «ты». Возможно, отсутствие второго лица составляло один из незамеченных Кончевым и, может быть, самых главных трех недочетов, которые Федор видит в своей «Жизни Чернышевского».

Ко времени начала работы над «Жизнью Чернышевского» Федор уже нашел идеального читателя: Зину. В третьей главе мы видим зарождение двух произведений: «Жизни» и любовного стихотворения к Зине. Как уже намекнул Федор (в переходе от второй главы к третьей), для него вдохновением служит чтение Гоголя, создающее настроение, в котором он хочет писать о Чернышевском. Федору бросается в глаза противоречивость гоголевской личности, несовместимость его писательского гения и его личной непривлекательности: «а вместе с тем, на прогулках в Швейцарии, *так* писавший, колотил перебегавших по тропе ящериц, — “чертовскую нечисть”, — с брезгливостью хохла и злостью изувера» (III, 161—162). В это же время Федор перечитывает «Мертвые души», в которых литератороведы видят воплощение противоречивости и неясности: само название предполагает невозможное. Герой пытается переступить классовые границы (пример «недобросовестной попытки пролезть в следующее по классу измерение» — III, 5), к тому же, несмотря на то что «Мертвые души» написаны прозой, на обложке мы видим подзаголовок «Поэма». Таким образом, «Мертвые души» — важное звено в исследовании границы между прозой и стихами, начатом в «Евгении Онегине» и продолжаемом в «Даре». Федор также читает о жизни Гоголя в избранном им для себя изгнании. Поэтому идеи, возникаю-

щие при чтении Гоголя — изгнание, противоречие, поэзия в прозе, — подводят Федора к теме, которая начинает развиваться, когда он находит портрет Н. Г. Чернышевского в советском шахматном журнале «8×8».

Вся сцена покупки заветного экземпляра «8×8» исполнена ощущения лиминальности, перехода через грань. Событие это происходит в «просвете пустого времени» (III, 149) между уроками английского языка, что представляет собой сложную метафору, раскрывающую все волшебство этого временного перерыва. Квартал, где расположен книжный магазин, оказывается какой-то фантастической частью Берлина, улицы которого превращаются в туманную смесь Германии и России: «...как если бы тут, на этой немецкой улице, блуждал призрак русского бульвара, или же наоборот: улица в России, несколько прохлаждающихся жителей и бледные тени бесчисленных инородцев, мелькавших промеж них как привычное и едва заметное наявление» (III, 149).

Этот отрывок дает взгляд прямо в границу, и граница эта расширяется в открытое пространство, становясь своим миром с характерными условиями. Такое пространство не только лиминальное: оно кажется Федору равно правдоподобным и в положительной, и в негативной формах (т. е. восприятие как России в Германии или как Германии в России). Литературная природа этого пространства подчеркивается тем, что Федор видит четырех русских писателей (в том числе Кончева, читающего рецензию на его новую книгу) поблизости от книжного магазина. Напряженная лиминальность этого эпизода воплощает драму границ, проходящих между автором, героем и читателем; переливание миров, свойственное моменту чтения, заражает окружающее пространство за пределами книжного магазина. Оно проявляется как образ волшебного мира и — одновременно — как пародия на часто применявшийся в русской литературе XIX века прием совпадения¹⁸.

Сама «Жизнь» иллюстрирует еще один вариант границы, который протягивается «по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (III, 180). Чем может быть граница между правдой и карикатурой? Понятие «личной» правды ставит под сомнение понятие абсолютной правды, по крайней мере в той форме, в которой она представлялась в позитивистском

¹⁸ Ср.: «...согласно одному популярному в то время анекдоту, какой-то бедный немец повесился с тоски по родине, слыша вокруг себя на Курфюрстендамме только русскую речь» (*Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; Москва, 1996. С. 33.*)

направлении, подобном тому, которое возглавлял Чернышевский. В результате такого художественного балансирования становится оказывается невозможным уловить, понять точку зрения самого автора (чарта, которая больше иных раздражает профессора Анутина из Праги). Такая конструкция, в конечном итоге, представляет собой атаку на разницу между правдой и карикатурой. Соединяя оба метода, «Жизнь» предполагает глубокое единство в поверхностно различных сферах искусства и жизни.

Когда Федор пытается представить себе мысли умирающего Александра Яковлевича Чернышевского, он приводит некоторые высказывания о смерти Пьера Делаланда. Этот эпизод отражает первые попытки Федора вообразить, как другой человек читал бы и понимал произведение, не им написанное¹⁹. Этот новый подход вполне уместен, так как Александр Яковлевич стоит лицом к лицу с тем, что считается последней границей: смертью. Именно против этого ограничения человеческой жизни Набоков и Федор бунтуют с особой страстью, потому что оно противоречит их интуиции о бесконечном разнообразии и богатстве существования. В то же время Федор придумывает для Александра Яковлевича сложную метафору жизни: он, мол, жил на полях нечитанной им книги. Этот почти онегинский образ нарочно осложнен, так как поля составляют границу вокруг печатного текста, а вопрос жизни и ее пределов ставится вверх ногами: больше не воспринимаемая как обрамленное содержание, жизнь располагается в энigmatическом и привлекательном пространстве чистых полей, причем то, что заключено этой границей — в этом случае, нечитаемый (*неразборчивый*) текст, — представляет собой тайну, пронизывающую существование. Эта метафора подразумевает отрицательную бесконечность, или, еще более парадоксально, обрамленную бесконечность. Здесь человеческая жизнь представляет собой безграмотность; заметки на полях *неразборчивого* текста — попытки решить загадку.

Границы любви

Эта текстуальная метафора сильно перекликается с художественной деятельностью Федора как читателя и писателя,

¹⁹ О возможных источниках образа Делаланда см.: olinin A. «The Gift» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York, 1995. P. 167.

особенно в связи с Кончеевым и чтением работ отца, произведений Пушкина, Гоголя и Чернышевского. Все темы сходятся в лице Зины, любовная связь которой с Федором производит самую сложную и многообразную разработку темы границ в романе. Кроме мимолетного появления ее имени в начале романа с образом Зины косвенно ассоциируется звук спускаемой воды в туалете за стеной комнаты Федора²⁰. Внутреннее пространство квартиры определено разделением; Федор и Зина то и дело переживают парадокс близости и взаимной непостижимости. Чтение играет главную роль в преодолении барьера между ними: Зина входит в жизнь Федора, «надменно-решительным шагом» переступая порог, с томиком книги его стихов в руках, и томик этот «приятно потрепанный, приятно размягченный двухлетним пользованием...» (III, 161). И чтением, и дверями отмечается их второе свидание два дня спустя: на этот раз Зина ходит между столовой и своей спальней по коридору, несмотря на то, что в ее спальне имеется дверь в столовую. Федор, пытаясь читать парадоксального Гоголя и не обращать внимания на Зину, видимо, раздваивается так же, как Гоголь: решив было сосредоточиться на чтении, он тут же выходит из комнаты навстречу Зине. Во время этого свидания обнаруживается, что Зина давно читает и вырезает его стихи из газет. Как я уже не раз замечал, все это говорит об особой роли акта чтения, который является первичной причиной преодоления границ между ними. После этих первых свиданий центром их отношений становится читательский дар Зины. Разумеется, их близость значительно богаче, а взаимное усилие сохранить чистоту его искусства лежит в основе их отношений.

И у Федора, и у Зины необычное отношение к границам проявляется с детства. Во время одного вечернего свидания Зина рассказывает Федору: «Когда я была маленькой, я не любила рисовать ничего некончающегося, так что заборов не рисовала, ведь это на бумаге не кончается, нельзя себе представить кончающийся забор, — а всегда что-нибудь завершенное, — пирамиду, дом на горе» (III, 173).

Зинин взгляд отражает глубокое уважение к границам, которые нельзя игнорировать. Она не может нарушить ни изображенной границы, ни границы листа: обе для нее сакральны. (Стоит заметить, однако, что оба избранных ею образа, гора и пирамида, схожи со стрелой, указывающей в небо: она намекает

²⁰ Впервые обратил на это внимание Брайан Бойд (*Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years*. P. 455).

на запредельное, вместо того чтобы открыто перейти через рубеж.) Ее уважение к границам отражается и в том, как она хранит книжку Федора «Стихи»: она защищает ее розовой «оберткой». Ее собственная жизнь охвачена кругом отрицательных впечатлений: пошлость дома, угнетение на работе, но она отказывается убежать, потому что, как она говорит, в любом другом месте будет так же плохо или еще хуже. Однако стихотворение Федора подсказывает ей выход.

Детские рисунки Федора являются полную противоположность Зининой: « — А я любил больше всего горизонт и такие штрихи — все мельче и мельче: получалось солнце за морем» (III, 173)²¹. Его рисунки вырываются за край листа, и потом даже нарисованная граница преодолевается: за горизонтом (самая далекая черта) скрывается заходящее солнце. Даже ребенком Федор глядел по ту сторону границ, пробиваясь через них: эта особенность объясняет, почему в их воображаемых беседах, как только Федор ставит границу, Кончев передвигает ее. По этой же причине Федор больше всего любил белый карандаш: «—именно потому, что рисовал невидимое. Можно было массу вообразить. Вообще — *неограниченные возможности*» (III, 173, курсив мой. — С. Б.). Эта неограниченность — его вожделенный идеал. Этот образ зеркально отражает структуру самого «Дара»: он представляет линию, которая затягивается бесконечно за повествовательные границы. «Солнце за морем» является первичной формой этого взорения; его художественное выражение развивается в образ повторявшегося удаления, возникающий в значимом абзаце: «продленный призрак бытия синеет за чертой страницы». Эта метафора подразумевает трехстепенное пересекание границы: бытие как бы бросает отражение, которое продлевается, выходит за свои обычные рамки. Все это происходит «за чертой страницы», то есть сама страница представляет собой горизонт, за который нужно уметь мысленно взглянуть. Как и Ноздрев, не желающий знать границ, Набоков обозначает их только для того, чтобы уйти от них²².

Не случайно встреча Федора и Зины происходит около странного забора, который раньше окружал шапито (которое, в свою

²¹ Ср. также: «Так и Федор Константинович <...> жил привычной мечтой о возвращении отца, таинственно украшавшей жизнь и как бы поднимавшей ее выше уровня соседних жизней, так что было видно многое далекого и необыкновенного, как когда его, маленько-го, отец поднимал под локотки, чтобы он мог увидеть интересное за забором» (III, 79–80).

²² «Синеет», стоит заметить, является тем же словом, которое употребляет Ноздрев по отношению к лесу за пределом его имений.

очередь, «окружало» арену и артистов) — забор с нарисованными на щитах животными, составленный в неверном порядке и в результате предлагающий фантастические зоологические возможности. Тени ветвей рисуют на нем ночную фреску, которую нельзя стереть, как отмечает Федор²³. И этот эпизод служит примером контраста между конечным и бесконечным: забор, который так часто ограничивает и разделяет, определяет конечное, является всего лишь условной бутафорией, значение и прочность которой преодолеваются даже тенями, падающими на нее. Вот эта глубокая и страстная борьба против всех границ наконец помогает вырваться в динамическое пространство между текстом и читателем.

Замаскированные стихи: граница искусства и любви

Если наслаждение и перестановка образов на цирковом заборе подчеркивают связанность физическими границами, то любовное стихотворение к Зине — тоже разорванное и скрытое в прозаическом тексте — является собой художественное слияние разнообразных вопросов, поставленных ограниченным существованием. В этом стихотворении и в заключающей его онегинской строфе мы видим сложное и многогранное выражение особого характера чтения и природы действительности с точки зрения поэтического сознания. В своем составе и расположении эти стихотворения создают драму границы — точнее, драму финалов и их значения. (Ради удобства стихотворение дается разделенным на строфы пятистопным ямбом):

- Люби лишь то, что редкостно и мнимо,
Что крадется окраинами сна,
Что злит глупцов, что смердами казнимо;
Как родине, будь вымыслу верна.
5 Наш час настал. Собаки и калеки
Одни не спят. Ночь летняя легка.
Автомобиль, проехавший, навеки
Последнего увез ростовщика.
Близ фонаря, с оттенком маскарада,
10 Лист жилками зелеными сквозит.
У тех ворот — кривая тень Багдада,
А та звезда над Пулковом висит.
О, поклявшись что —

²³ Этот забор появляется опять в «Speak, Memory» (*Nabokov V. Speak, Memory*. New York, 1989. P. 221).

- Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина,
 15 Полу-мерцанье в имени твоем, —
 и странно мне по сумраку Берлина
 С полувиденьем странствовать вдвоем.
 Но вот скамья под липой освещенной...
 Ты оживаешь в судорогах слез;
- 20 Я вижу взор сей жизнью изумленный
 И бледное сияние волос.
 Есть у меня сравненье на примете,
 Для губ твоих, когда целуешь ты:
 Нагорный снег, мерцающий в Тибете,
- 25 Горячий ключ и в инее цветы.
 Ночные наши, бедные владения, —
 забор, фонарь, асфальтовую гладь —
 Поставим на туга воображения,
 Чтоб целый мир у ночи отыграть!
- 30 Не облака — а горные отроги;
 Костер в лесу, — не лампа у окна...
 О поклянись, что до конца дороги
 Ты будешь только вымыслу верна...
 Под липовым цветением мигает
- 35 Фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень
 Прохожего по тумбе пробегает,
 Как соболь пробегает через пеню.
 За пустырем как персик небо тает:
 Вода в огнях, Венеция сквозит, —
- 40 А улица кончается в Китае,
 А та звезда над Волгою висит.
 О, поклянись, что веришь в небылицу,
 Что будешь только вымыслу верна,
 Что не запрешь души своей в темницу,
- 45 Не скажешь, руку протянув: стена.

III, 140—141, 158—159

Анализ этого стихотворения сразу же обнаруживает множество элементов, связанных с границами. В первую очередь это слова, относящиеся к границам или пределам: *окраинами* (2), *ворот* (11), *забор* (26), *конца дороги* (31), *за пустырем* (37), *улица кончается* (39), *стена* (44). Также заметны некоторые ссылки на слияния и сетчатые узоры: *лист жилками зелеными сквозит* (10), *вода в огнях*, *Венеция сквозит* — (38), мотив, повторенный в ряде образов: *не облака, о горные отроги; костер в лесу, не лампа у окна* (29—30). Здесь утверждается, что действительность не всегда совпадает с тем, что мы видим на поверхности. Стихотворение декларирует возможность слияния личностей, создаваемое силой воображения; в то же время оно

полно намеков на скрытое богатство мира, окружающего героя. Поэтический интерес к географии достаточно широк: *тень Багдада, звезда над Пулковом висит, по сумраку Берлина, мерцающий в Тибете, Венеция сквозит, в Китае, над Волгою висит*. За исключением Китая, все эти места ассоциируются с образами света и его эффектов или с прозрачностью, мерцанием, тенями, сумраком. Особое значение приобретает образ звезды, висящей над Россией²⁴. Непрерывная игра близкого и мечтательно-далекого, их слияние или сосуществование в воображении поэта свидетельствует о его стремлении передать этими словами чувство бесконечности. О всевозможных границах (от забора до Волги) говорится только для того, чтобы потом их преодолеть. Отсюда последняя просьба лирического героя — не признавать существования стен — «не скажешь, руку протянув, стена». Стихотворение это, в конечном итоге, приглашает читателя принять участие в творческом исследовании бесконечных возможностей жизни и воображения.

Сама организация стиха следует своей же логике преодоления границ: строфы скрыты в прозаическом тексте; они никак не выделены в тексте и идут как продолжение повествования, отличить их можно только по внезапному императиву «Люби!». Но все-таки поэтические строки там просвечивают, и проза «сквозит» их ритмом и рифмами, как лист жилками или как Венеция, отраженная в воде. Менее очевидными являются анжабеманы, своего рода внутренние нарушения поэтических границ; они происходят в строках 5, 22, 34 и 35. Последние два особенно заметны не только по причине их близости, но и потому, что в них переход к поэтическому размеру (в отличие от предыдущего текста) исключительно тонок. Сначала анжабеман, потом четыре «замедлительных» знака (запятые, точки) в строке 35 сильно обостряют восприятие поэзии; причем парадоксально, что строка 35 является единственной в стихотворении без всяких полуударений (по любимому Набоковым определению А. Белого)²⁵: «Фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень...». Итак, самая совершенная по размеру строка, взятая в отдельности, — также и самая скрытая и, к тому же, самая абстрактная; она состоит из двух существительных,

²⁴ Anna Maria Salechar ассоциирует звезду с отцом Федора. См.: *Salechar A. M. Nabokov's Gift: An Apprenticeship in Creativity // A Book of Things about Vladimir Nabokov / Ed. by C. Proffer, Ann Arbor, 1974. P. 81.*

²⁵ См.: Белый А. Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. М., 1910. С. 260.

разделенных тремя наречиями. И все-таки, несмотря на наличие отрывков трех предложений, строка содержит свою образную логику. В результате на этом месте границы строки, предложения, ритма и значения колеблются и переливаются, производя поэтический эффект, который превосходит все эти явления, но достижение которого зависит от их условного существования.

Это взаимодействие становится все более напряженным во все перебивающем проникновении поэзии в прозу на протяжении страниц двадцати, перемежающихся событиями и воспоминаниями, а также другими стихотворениями Федора, содержащими пародии и аллюзии на других поэтов (в особенности Белого, Блока и Кончева). Развязка такой структуры опять зависит от преодоления границ: в этом случае от текстуальных границ, разделяющих разные части стихотворения. Нас еще дальше отодвигает от понимания общей повествовательной ситуации то, что в тот день стихотворение остается незавершенным: «Хотел стихи для тебя, но они как-то еще не очистились» (III, 173). Но оно представляется в тексте не в черновом варианте, а в конечном виде, отражая продолжающуюся работу Федора над ним в более позднее, неизвестное нам время. Тем не менее рассеивание стихотворения по прозаическому тексту до известной степени соответствует характеру его восприятия Федором; то есть совершенная форма стихотворения, которую нужно извлечь из текста, создается усилием Федора описать то, что существует как бы независимо от него и что он стремится полностью раскрыть и переписать.

Однако в этом стихотворении он не достигает полного совершенства, ибо, несмотря на его настроение, последним словом является «стена», которое ограничивает стихотворение, тем самым обнаруживая неспособность поэта выйти за пределы своего искусства. Отрицая стены, он одновременно их и создает.

В то время как стихи Зине стремятся к преодолению, географически и изобразительно, строфа последнего абзаца заставляет нас заметить границеподобные элементы продолжающегося литературного-творческого события. Новый подход поэта — это отказ от попыток назвать или определить «потустороннее» (которое, следовательно, можно преодолеть), предлагая вместо этого серию абстрактных метафор, привлекающих наше внимание к хрупкости всякого предела (как и в вышеупомянутом стихотворении, разделение на строки добавлено):

Прощай же, книга! Для видений —
Отерочки 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
Синеет за чертой страницы
Как завтрашние облака —
И не кончается строка.

По контрасту с предыдущим стихотворением в этой строфе слова, выражающие понятия конца или границы, повторно отрицаются или преодолеваются: *нет границы, за чертой, не кончается*. Рифма *границы — страницы* обнаруживает еще одну сторону «книжной» метафоры: страница представляет собой границы, которая определяет процесс чтения, и выход за нее, совершающийся в процессе чтения, является ключевым сдвигом в «Даре» — сдвигом, совершивший который должен и сам читатель. Порядок строфы усиливает атмосферу преодоления: в сопоставлении с тройным отрицанием граничных терминов дается даже более подчеркнутое и повторное нарушение размера. Анжабеманы появляются в строках 1, 6, 7, 8, 9 и 10, причем широкое применение тире предлагает тему продолжения. Эти черты выявляют напряженное соревнование двух основных тенденций: строго поэтической и прозаической. Таким образом, строфа представляет собой слияние обоих жанров, которое проходит по границе между ними. Этот абзац еще необычнее в том смысле, что повествователь обращается к своим читателям и к самой книге (как делал пушкинский повествователь в «Онегине»); он является не только метапоэтическим высказыванием, но и метавоспринимательным: он предполагает свое существование при будущем перечитывании. К тому же, расположенный в конце романа, он одновременно отрицает конец; таким образом структура последнего абзаца отражает структуру всего романа, ибо последняя строка строфы, являясь и последней строкой романа, отрицает свой смысл: «и не кончается строка». Стихотворение представляет ответ на вопрос, заданный в стихах к Зине: не стоять лицом к стене, если отрицаешь все границы.

Ведь Федор предстает нарушителем правил, он переступает всякие табу, вплоть до того, что выступает вором. Он рано признается в воровстве; он уходит обогащенный новыми деталями,

новым художественным товаром из самых банальных ситуаций: «он бы ушел безо всего, не окажись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» (III, 7). Он обкрадывает ведомство городских путей — тем, что знает, как «можно было прямой путь незаметно обратить в дугу» (III, 76), платя только за один билет, не за два (и тут проявляется эхо других ссылок на неевклидовую геометрию); временами эти маршруты в оба конца превращаются в путешествия в Россию, и кража оказывается еще крупнее. А главное, Федор воспринимает как «незаконное сокровище» свой дар. «Жизнь Чернышевского» представляет собой нарушение табу, которое Кончеев сравнивает с кражей у эмигрантов заветного портрета великого критика. Как восхитительный знак художественного равновесия в романе, немецкоговорящая судьба крадет у Федора одежду и ключи в Грюневальде, от потребности в которых Федор уже избавился; но откуда же у вора был карандаш, с помощью которого он написал свою благодарность?

Такой подход, при котором подчеркивается, что чтение приводит к стиранию границ, предлагает радикальную переоценку известных элементов романа. Эпизод, в котором Зина прощается со Щеголовыми, можно воспринять как ее вступление в соавторство с Федором, как момент полного слияния их сознаний, так как в романе нет ни одного эпизода, свидетелем которого Федор бы не был или которого он не представлял бы в своем воображении. Подобным же образом мысленная рецензия на его раннюю книжку стихов представляет собой идеальное прочтение в еще более глубоком смысле, чем тот, который уже предлагал: некоторые места повествования от первого лица, описывающие детство Федора, можно понять как сочувственный отклик воображаемого читателя, а не только как повторение Федором художественного материала прошлого. Как заметил В. Е. Александров, часто нельзя быть уверенным в точке зрения повествователя, и этот бесспорный факт предоставляет повествователя и читателю заметную свободу²⁶. Голос рассказчика может звучать в разных точках одновременно и четко не определен.

В великолепном и грандиозном взрыве сгорают барьеры и границы, отъединяющие друг от друга разные произведения, присутствующие в романе Годунова-Чердынцева. Можно сказать, что этот роман исследует свои пределы: между автором

²⁶ Alexandrov V. E. Nabokov's therworld. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 129.

и героем, героем и читателем, автором и читателем, между *этим* произведением и другими произведениями русской литературы, между искусством этого романа и жизнью, изображаемой в нем, между этим романом и жизнью того, кто его читает. Его физические границы — начало и конец — являются также входом в русскую литературу и выходом из нее. Начало романа относит нас к гоголевским «Мертвым душам»²⁷, иллюстрируя условности литературы; связь возносит к пушкинскому духу художественного обновления. Это и есть *in medias res* искусства, и это художественное положение отражается в романе, действие которого начинается и заканчивается на улице, на пути куда-то. Не только «Дар» соединяет многочисленные произведения Федора в единое целое, стирая промежуточные границы (как звезда связывает разбросанные строки стихотворения к Зине)²⁸: роман включает и отрывки самостоятельных произведений других авторов, как доказала Ирина Паперно²⁹. Таким образом, роман заявляет не только свою связь с русской и европейской литературой, но и утверждает, что все искусство — и вся наука — представляет собой органичный континуум без начала, конца или значительных барьеров внутри него.

* * *

Вообще говоря, в любом романе есть еще две основные границы: та, которая обращена к писателю, и та, которая обращена к читателю. Значение этих границ двояко представлено в «Даре». С одной стороны, в романе «Дар», написанном героем, Федор исследует отношение автора и героя путем истории своих заместителей и предоставляет этому воображаемому «я» свободу точки зрения, от самой близкой, когда он говорит голосом Федора, до средней, где он говорит от третьего лица, и, наконец, до далекой, в которой он употребляет возвышенное авторское «я». Федор исследует также границу своего романа с читателем, предоставляя Зине первое место в роли идеального читателя: она читает и образует его творение, и на самом деле полностью

²⁷ Об этом см.: Boyd B. Nabokov: The Russian Years. Р. 465—466.

²⁸ Заброшенное продолжение «Дара», по выводу А. Долинина, охватывало бы даже большее слияние текстуальных отрывков. См: Долинин А. Загадка недописанного романа // Звезда. 1997. № 12. С. 215—224.

²⁹ Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 491—513.

совпадает с его творческой личностью. С другой стороны, вторично Набоков ставит те же вопросы, но уже в другом свете: он в своем романе создает героя, очень похожего на себя, а все-таки не себя; затем он исследует другую границу между романом и читателем, представляя роман как *чтение*, или процесс восприятия, а не как *рассказывание* или изображение.

В конечном итоге «Дар» является романом, раскрывающим и моделирующим восприятие, требующее преодоления. Каждый уровень, на котором мы пытаемся воспринять роман, как будто выходит за свои границы, взрывает их. Многие исследователи предполагают, что самая важная трансформация осуществляется в процессе роста Федора из новичка в мастера, из поэта в прозаика. Однако эти метаморфозы надо рассматривать как метафору, а не как авторскую рефлексию по поводу собственного художественного становления. Более важным, по моему, является значение этой фигуры как образа перехода к более высокому сознанию вообще, к менее ограниченному состоянию, тому, о котором Федор читает у Делаланда: «Освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око...» (III, 277). В «Даре» предполагается, что существуют разные пути к этому состоянию, но основной акцент делается на пути художественного чтения. Эта цель достигается отдельными и совместными достижениями Федора и Зины в процессе чтения, и проступает в сложных и гармоничных узорах, выявляющихся при внимательном чтении романа. Вопрос из предисловия к английскому переводу — как далеко мы пойдем за Федором и Зиной после окончания романа — относится именно к тому, насколько мы способны идти за ними как читатели, как существа, ищущие более высокого состояния сознания, как страстные искатели «лазеек для души».

