

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-1-205-210

© Е. И. Ляпушкина

**«КАРУСЕЛЬ ИСТИНЫ»
(СМЫСЛ ЭПИГРАФА В РОМАНЕ В. В. НАБΟΚОВА «ДАР»)**

Как известно, эпиграфом к роману «Дар» послужил текст упражнения из «Учебника русской грамматики для младших классов средних учебных заведений» П. В. Смирновского: «Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна».¹ Это упражнение относится к параграфу, вводящему категорию рода имен существительных. Очевидно, что содержание упражнения в составе учебника носит чисто грамматический характер. Примеры демонстрируют возможности сочетаний разнородных существительных (первые пять предложений), а также необходимость согласования по роду прилагательного с определяемым существительным (шестое предложение). При этом сами предложения никак не связаны друг с другом по смыслу; более того, и семантика каждого из них в отдельности не имеет никакого значения. Однако понятно также и то, что, становясь эпиграфом к роману, эти предложения получают принципиально новое смысловое измерение, поскольку в контексте романа, во-первых, актуализируется семантическое наполнение каждого из них, а во-вторых, между отдельными предложениями устанавливается объединяющая их смысловая связь, обеспечивающая им статус единого текста.

Совершенно очевидно, что в самом эпиграфе оказываются обозначены некоторые важнейшие темы романа, и прежде всего тема освоения природного мира, связанная с образом отца главного героя, Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева — «знаменитого землепроходца, отважного чудака, исследователя фауны Тибета, Памира и других синих стран».² В романе путешествия отца осмысляются героем в постоянной соотносительности с его собственной творческой деятельностью, отцовскому опыту «чувственного познания» (с. 490) мира сопутствует сыновний опыт словесного воплощения познанного. Отношения между миром и словом переживаются Федором Константиновичем как чрезвычайно напряженные: это борьба, в которой слову обеспечена победа только в том случае, если оно подчиняется правде мира. Федор постоянно озабочен тем, чтобы его слово не обернулось обманом (как это случилось, например, у Яши Чернышевского и у многих других «молодых поэтов его поколения» — с. 225), чтобы оно было метким (в романе сказано, что он «учился меткости слов» у Пушкина — с. 280) и точным, т. е. не убивающим и не искажающим образ мира, а способным удержать этот образ в его подлинности. Вне зависимости от того, пишет ли герой стихи или прозу, его творческие сомнения связаны прежде всего со страхом словесной оплошности: «Что же понуждает меня слагать стихи о детстве, если все равно пишу зря, промахиваясь словесно или же убивая и барса и лань разрывной пулей „верного“ эпитета?» (с. 205). Именно неуверенностью в способности обуздать собственное слово, придав ему необходимые и отвечающие существу своего объекта точность, сдержанность и целомудрие, объясняет герой отказ писать книгу об отце. В письме к матери он говорит об этом так: «Хочешь, я тебе признаюсь: ведь я-то сам лишь искатель словесных приключений, — и прости меня, если я отказываюсь травить мою мечту там, где на *свою* охоту ходил отец. Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все больше удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов» (с. 321). По мысли Федора, «живой опыт натуралистов», таким образом, уже отмечен поэзией, и адекватным этому опыту словом может быть только такое, которое, не наделяя его ничем ему уже не свойственным («вторичной поэзией»), будет

¹ Смирновский П. Учебник русской грамматики для младших классов средних учебных заведений. 17-е изд. М., 1903. С. 78.

² Набоков В. В. Дар // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 251. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

способно как бы «окликнуть» эту первичную поэзию, чтобы удержать ее в ее присутствии. В этом должна проявиться своего рода «онтологичность» того слова, которого добивается Федор, потому что создаваемый им мир должен быть в известном смысле тождествен описываемому отцовскому миру, как Логос тождествен Космосу.

Несмотря на опасения Федора Константиновича, его книга об отце все-таки предстает на страницах «Дара» — в незавершенном виде, находящаяся в процессе написания, она самим фактом своего становления на глазах у читателя свидетельствует о том, что в конце концов герою даются те «мужественные слова», которыми единственным он может говорить «о своем знаменитом отце» (с. 202) и которые в начале его писательства лишь предчувствовались им. В самой же возможности воплотить эмпирический опыт в словесной ткани, в конечной уверенности Федора в том, что «раз были вещи, которые ему хотелось высказать так же естественно и безудержно, как легкие хотят расширяться, значит должны были найтись годные для дыхания слова» (с. 335), утверждается важнейшая для всей смысловой организации романа концепция соотношения искусства и действительности.³ В тексте романа можно найти замечательные примеры того, как слово благодаря «послушанию» миру, т. е. собственному предмету, действительно становится эстетическим эквивалентом мира. Приведем один из таких примеров: Федор описывает Тянь-Шанский хребет, гул несущейся в ущелье воды, цветущие по скатам горы ирисы... «...Вдруг из еловой черни на ослепительную альпийскую поляну вылетало стадо маралов, останавливалось, трепеща... нет, это лишь воздух трепетал, — они уже скрылись» (с. 301). Слово героя в этом эпизоде как бы не поспевает за временем реальных событий, оно медленнее жизненной стремительности, поэтому Федор прибегает к своего рода «минус-приему», бросает описание на полуслове — и тем самым достигает соответствия описываемым событиям с их ритмом и темпом.

Литературные усилия Федора Константиновича направлены не на «отражение» реальности, в том числе опыта отца, не на ее копирование или удвоение, а на ее вновь-формирование, не на воссоздание, а на создание. Собственным творчеством герой утверждает идею равноправия и возможных взаимопретворений практической реальности и реальности художественной. И именно этим объясняется возможность для Федора описать свой труд «в терминах» отцовских путешествий. Так, он называет писательство «охотой» — уподобляя собственное занятие любимому делу отца («Но не будем отчаиваться. Он говорит, что я настоящий поэт, — значит, стоило выходить на охоту» — с. 205; «Рифмы по мере моей охоты за ними сложились у меня в практическую систему...» — с. 333). В свою очередь «дело» отца осмысливается Федором по аналогии со словесным творчеством: «...он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал» (с. 303). «...Наименование — набоковская метафора творчества», — пишет И. Паперно.⁴ Таким образом, отец в данном случае оказывается уподоблен сыну: он тоже занят «творением» мира, именуя который он тем самым его открывает, созидает, устанавливает. Отметим попутно, что «именующий безымянное в недоназванном мире» Годунов-Чердынцев-старший может быть соотнесен с Адамом, которому, согласно Книге Бытия, Господь поручил дать имена всем животным и птицам (Быт. 2: 19–20) — в этой параллели также просматривается важная для «Дара» идея творчества: деятельность отца осмысливается в ореоле первоизданности, он именно первопроходец, и в этом качестве он подобен художнику-творцу. Более того, в таком контексте опыт отца осмысливается в масштабе максимального обобщения — это не только освоение определенных географических пространств, но и созидание мира как такового, ведь именно в таком качестве отец-натуралист может быть соотнесен с сыном-художником, а не просто с автором конкретного произведения.

В свете всего вышесказанного обратимся вновь к эпиграфу романа. Первые четыре предложения представляют собой классификационный текст, объекты которого определяются в соответствии с иерархией биологической систематики. Всякая классификация предполагает приведение частного, отдельного, единичного к общему, цель же со-

³ См. об этом: Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1997. С. 491–513.

⁴ Там же. С. 498.

ответствующего дискурса — создание образа универсума. Конечно, в связи с примерами из учебника Смирновского невозможно говорить о наличии полноценного текста. Но здесь важно осознать определенную смысловую тенденцию. Следующие друг за другом, эти четыре предложения оказываются репрезентативными по отношению к определенной модели текста. В контексте же романа в целом понятно, о каком универсуме идет речь: это то, что в предыдущих рассуждениях было обозначено как мир отца героя — природный, а в соотнесенности со словесным миром Федора, с Логосом, — жизненный мир, Космос. Но именно потому, что этот жизненный мир явлен здесь в слове, потому, что сами предложения об этом мире почерпнуты из учебника грамматики, т. е. из свода языковых законов, начальная часть эпитафия одновременно отсылает и к миру самого Федора, к его слову о мире отца. Таким образом, в эпитафии проспективно задается важнейшая романная тема — тема неразрывной связи дела отца и дела сына, их постоянной переключки, их равенства и в известном смысле тождественности.

Отметим также, что тип текста, пример которого предстает в первых предложениях эпитафия, предполагает особое отношение изображаемого в нем мира ко времени. Поскольку речь идет об обобщении, о приведении конкретно-чувственного к интеллигибельному (в том смысле, что в эмпирическом мире нет, например, вообще цветка, — но есть, например, роза), о возвращении образа конкретного мира в плоскость его прообраза, или первоначального образца, как бы задуманной, но еще не реализованной изначальной формы жизни, изображенный таким образом мир оказывается подчинен неизменным законам и, следовательно, лишен временного измерения. «Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица» — это то, что от века пребывает таковым, то, что незбылемо и не подвластно времени. Поскольку тема времени и вечности станет также одной из центральных смыслообразующих тем романа, ее появление в эпитафии, пусть и в имплицитной форме, представляется существенным.

Следующий фрагмент эпитафия — предложение «Россия — наше отечество». Казалось бы, оно абсолютно идентично предшествующим примерам. Однако это лишь структурная идентичность (которая, собственно, и позволяет им всем войти в состав одного упреждения), семантика же его существенно отлична, и дело не только в том, что оно вводит новую тему (тему родины), но прежде всего в том, что именно в нем впервые отчетливо проявляется личностное начало. Местоимение «наше» сразу вводит представление о точке зрения. И если предыдущие четыре предложения создают образ мира не только вневременного, но и внеличного, мира, в котором проявлена воля Творца, но не воля человека, то в пятом предложении задается совершенно иное видение — видение, которое осуществимо только с сугубо эгоцентрической позиции. Это предложение, таким образом, вводит в роман его лирическое измерение.

Отметим, однако, что синтаксическая идентичность пятого примера всем предшествующим обеспечивает ему и определенное семантическое сходство с ними: речь идет о временном измерении той истины, которая заключена в этом предложении. «Россия — наше отечество» — это тоже некая константа, относящаяся, правда, лишь к части человеческого мира, поэтому не столь универсальная и безусловная, так сказать от века данная, как, например, «роза — цветок». Тем не менее, даже если она не отмечена знаком вечности, она имеет временную протяженность гораздо большую, чем человеческая жизнь. Федор Константинович именно так оценивает перспективу своих отношений с родиной: «Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, — буду жить там в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя» (с. 526).

Тема родины решается в романе как в высшей степени интимная, внутренняя тема героя. По глубине, по укорененности в самом строе личности Федора Константиновича любовь к России оказывается для него наравне с писанием книг: «Собственное же мое я, то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину...» (с. 508).

Когда в письме к матери Федор в очередной раз на страницах романа признается в своей нелюбви к Германии, характеризуя ее резко и хлестко, и вдруг посреди язвительного выплеска говорит: «А когда мы вернемся в Россию?» (с. 526), то в этом

проявляется неизбежность его мыслей о русском мире, не сводимом, конечно, ни к географическому, ни к политическому понятию. И даже когда герой думает о России без расположения, он не отстранен от нее, сама критическая мысль отзывается в нем болью: «Вдруг ему стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться?» (с. 356) — за Германию Федору не могло стать «обидно».

В ряде работ, затрагивающих вопрос об эпитафии к «Дару»,⁵ приведенные в нем утверждения, в частности «Россия — наше отечество», рассматриваются как пародийные, заведомо ложные, текст романа провозглашается «оппозиционным тексту эпитафии», эпитафия же трактуется как «идейный и художественный вызов по отношению к роману».⁶ Подобные выводы строятся на выхваченных из контекста цитатах, которыми, кстати, легко найти опровержение в самом же романе, поскольку, например, переживаемое героем чувство родины оказывается само по себе не однозначным, а сложным и даже трагическим. В случае такого рода неоднозначности цитатное подтверждение собственной концепции является делом нетрудным. Однако учесть текст во всей его сложной полноте, даже если в результате материал не поддается жесткой концептуализации, говоря словами Годунова-Чердынцева-старшего, «всегда и научнее и благороднее» (с. 296). Отношение Федора Константиновича к отечеству, конечно, не сводится к его апологетике. Более того, он неоднократно на страницах романа провозглашает единственной своей родиной не физический, а воображаемый мир («...как родине, будь вымыслу верна»), мир, который не вне героя, а в нем, — но это русский воображаемый мир: «Не следует ли раз навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала, как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды? Когда-нибудь, оторвавшись от писания, я посмотрю в окно и увижу русскую осень» (с. 356). Утверждение, что в свете, например, данного фрагмента романа эпитафия «обнаруживает свою полную несостоятельность»,⁷ представляется необидительным. Отвечая на вопрос о смысле эпитафии к «Дару», необходимо учитывать, во-первых, всю полноту темы, как она раскрывается в романе, а во-вторых, не только и даже не столько конкретное значение каждого отдельного предложения, входящего в состав эпитафии, сколько семантические связи, возникающие между ними, переходы, знаменующие смену ракурса осмысления темы, которые в свою очередь актуализируются только в контексте романа в целом.

Последнее, шестое, предложение — «Смерть неизбежна» — как часть учебного упражнения оказывается довольно неожиданным: оно не поддерживает заданную предшествующими примерами инерцию восприятия, поскольку относится к другому по сравнению с остальными синтаксическому типу предложений. Однако вопрос о причинах, побудивших Смирновского включить этот пример в текст упражнения, для нашей темы не столь существен. Гораздо важнее осознать роль последнего утверждения в составе эпитафии. И в данном случае грамматическая сторона предложений обращает на себя внимание лишь постольку, поскольку она способствует включению «режима» неожиданности для восприятия последнего из них в контексте предыдущих.

С точки зрения семантики, первые пять предложений утверждают наличие неких общих законов, обладающих большей или меньшей степенью универсальности, законов, полагающих нечто существующим и существующим в определенном качестве. Речь идет о том, что что-то есть, и оно таковое, и это неизменно. Утверждение «смерть неизбежна», формально будучи последним и, таким образом, как бы подводящим итог всему предшествующему, оказывается на самом деле в семантическом столкновении с ним. Заданное началом эпитафии представление об устойчивости, неизменности, надежности мира оказывается в свете последнего утверждения не то чтобы отмененным, но низведенным в своем значении до уровня своего рода окказиональной подробности,

⁵ См., например: Букс Н. Роман-Оборотень: о «Даре» В. Набокова // Cahiers du monde russe et soviétique. 1990. Vol. 31. № 4. P. 587–624; Шульман М. Ю. Набоков, писатель: Манифест. М., 1998.

⁶ Букс Н. Роман-Оборотень. С. 617.

⁷ Там же. С. 615.

справедливой лишь до тех пор, пока в расчет не принимается неизбежность смерти. И тем не менее, наперекор смысловой пуанте эпиграфа, весь строй романа, герой которого в его финале предполагает составить «практическое руководство „Как быть Счастливым“» (с. 503), как бы противится этому утверждению. И дело не в том, что смерть игнорируется романым миром, например в силу сегодняшнего счастливого состояния молодого, полного физических и творческих сил героя, — нет, тема смерти разработана в романе подробно и связана сразу с несколькими персонажами (с первой возлюбленной Федора Константиновича, с его отцом, с Яшей и Александром Яковлевичем Чернышевскими, с героем книги Федора Н. Г. Чернышевским). Но, несомненно присутствуя в романе, в сознании героя, эта тема, вопреки заявленной композицией эпиграфа тотальности, оказывается именно в этом своем качестве побеждена романом в целом.

Во время последней из описанных в романе прогулок в Груневальдском лесу Федор Константинович вспомнил свою прощальную встречу с Александрой Яковлевной Чернышевской после кончины ее мужа и «странное ощущение, которое он испытал, глядя на ее опущенное, не по-житейскому нахмуренное лицо», в котором «теперь различал <...> сходство с ее покойным мужем, чья смерть выразилась в ней каким-то скрытым дотолое траурно-кровным родством с ним. Через день она уехала к родственникам в Ригу, — и уже теперь ее образ, рассказы о сыне, литературные вечера в ее доме, душевная болезнь Александра Яковлевича, все это отслужившее, само собой смоталось, кончилось <...> Его охватило паническое желание не дать этому замкнуться так и пропасть в углу душевного чулана, желание применить все это к себе, к своей вечности, к своей правде, помочь ему произрасти по-новому. Есть способ, — единственный способ» (с. 512). «Паническое желание» Федора «применить все к вечности», не дать ничему умереть, его уверенность в возможности это сделать («есть способ, — единственный способ») становятся не просто декларацией, не просто эмоционально-лирическим проявлением воления героя. Этот единственный способ действительно срабатывает в романе: он приводится в действие и реализуется его композицией.

Тема конца, изживания жизни, ее завершения открыто звучит в заключительных строках «Дара», написанных онегинской строфой. Стихотворный финал романа начинается с прощания: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет» (с. 541). Эти строки вторят истине эпиграфа: смерть неизбежна — в том числе для книги, для ее образов, для «видений». Однако дальнейшее развитие темы опровергает это решение: «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». Финал книги — это ответная реплика на заключительный фрагмент эпиграфа. Но опять же дело не исчерпывается простой перекличкой, когда утверждение эпиграфа оспаривается заключительным высказыванием романа. Ответственность за истинность этого высказывания возлагается не только на слово книги, но на ее «дело» — возлагается и оправдывается.

Напомним: роман строится таким образом, что его главный герой к концу оборачивается его же автором. В финале Федор рассказывает Зине Мерц о своем намерении написать роман — тот самый, который читатель только что прочел, т. е. в финале «Дара» читателю всегда еще только предстоит знакомство с этим романом; это проект, который всегда обращен в будущее. Как показал С. Давыдов, композиция романа Набокова подчиняется принципу ленты Мёбиуса, движение по которой, как известно, продолжается бесконечно.⁸ В свете этих рассуждений, если учесть, что «Дар» — роман, который «одновременно пишется на наших глазах и уже написан; <...> его конец — одновременно его начало»,⁹ становится понятно, что конечная точка романа не превращается в его границу, а строка действительно не кончается. Поэтому правда последней сентенции эпиграфа оказывается оспорена не только последним словом

⁸ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 135–136.

⁹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 41.

романа, но и тем последним действием, на которое он (роман) провоцирует читателя: читатель, дошедший до конца книги, не может не обратиться к ее началу — и тем самым не опровергнуть мысли о неизбежности конца.

Отметим, что в романе мотив круга, кольца, возвратного движения тесно связан, во-первых, с семантикой «бесконечности» и, во-вторых, с семантикой «истины», которые в свою очередь, через образ круга, оказываются также связаны друг с другом. О Федоре Константиновиче, постоянно откладывающем поиски новой квартиры, сказано, что он делал это в том числе «по оптимистической склонности придавать дарованному отрезку времени округлую форму бесконечности» (с. 322). Сочиненный биограф Чернышевского, своего рода представитель Годунова-Чердынцева в его книге о Николае Гавриловиче, Страннолюбский говорит: «В триаде кроется смутный образ округности, — правящей всем мыслимым бытием, которое в ней заключено безвыходно. Это карусель истины, ибо истина всегда круглая» (с. 422). Именно эта кругообразность истины побуждает Федора Константиновича, задумавшего книгу о Чернышевском, составить жизнеописание своего героя «в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная» (с. 384). В результате биография героя у Годунова-Чердынцева действительно приобрела форму круга: автор завершает книгу подчеркнутой инверсией — после сцены смерти героя сообщает о его рождении, а затем помещает сонет-посвящение памяти Чернышевского, заверяя при этом читателя, что «приводит его тут полностью» (с. 475). Однако на самом деле в финале книги оказываются только два первых катрена сонета, окончание же его, два последних терцета, напротив, открывают рассказ о жизни героя — именно с них начинается книга Годунова-Чердынцева. Таким образом автор оказывается реализована: книга читается как «одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная».

Принцип возвратного кругового движения не просто лег в основу остроумного эффектного решения, обеспечившего биографии кольцевую композицию. Он стал структурообразующим в разработке всех тем и мотивов книги Федора Константиновича: «И тут мы снова оказались окружены голосами его эстетики, — ибо мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, — темы я приручил, они привыкли к моему перу; с улыбкой даю им удалиться: развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке; и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей страницы, я спокоен: она прилетит назад, как вот эта прилетела» (с. 414). Примечательно, что творческий процесс метонимически, через образ сокола, здесь вновь уподоблен Федором делу отца — охоте. И из отцовского же арсенала почерпнут им главный закон охоты: «...никогда не двигаться по пути, по которому нет возврата» (с. 302). О Годунове-Чердынцеве-старшем сказано, что он «не раз пренебрегал (этим. — Е. Л.) правилом горной охоты» (с. 302). Федор в своей «охоте» следует этому правилу неукоснительно: для него возвратное круговое движение становится залогом бессмертия и свидетельством истинности воплощенной в искусстве жизни.

Показательно, что роман «Дар», как и предыдущая книга Федора, заканчивается стихотворной формой — структурно близкой сонету онегинской строфой. И так же, как в «Биографии», она служит здесь формированию круговой траектории восприятия книги. Но в данном случае структура круга образуется не за счет разрыва поэтической формы, а за счет антиномичности ее содержания содержания финала эпитафии. Утверждение «смерть неизбежна», завершающее эпитафию, оказывается совершенно необходимым для того, чтобы роману было что оспаривать, чтобы он мог не просто провозгласить победу искусства над смертью, но действительно осуществить эту победу на глазах у читателя, показав, как работает тот единственный способ не дать ничему умереть, который прозревает Федор Константинович.