

Литература

1. *Баскер М.* Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000.
2. *Леонтьева А. Ю.* Китайский текст в поэзии Н.С. Гумилёва // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы IV международной научно-практической конференции / отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. М., 2014. С. 374–380.
3. *Някаш Т.* Встреча Востока и Запада с Красотой в «Фарфоровом павильоне» // Русская литература между Востоком и Западом: сб. статей. Будапешт: Венгерский институт русистики, 1999. С. 96–105.
4. *Раскина Е. Ю.* Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. Киров, 2008. № 4(2). С. 93–97.
5. *Федотов О.* Штудии. Китайские стихи Николая Гумилева. Версификационная поэтика цикла. URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200303701> (дата обращения:– 01.06.2021).
6. *Медведева Н. Г.* Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского ун-та. Ижевск, 2008. № 1. С. 53–57.

УДК 821.161.1.09"20"

А. С. Власов

*Независимый исследователь (г. Кострома)
asvlasov74@mail.ru*

«ЗА ЧЕРТОЙ СТРАНИЦЫ»

(О СТИХОТВОРНОМ ЭПИЛОГЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ДАР»)

В статье анализируется стихотворение В. Набокова «Прощай же, книга! Для видений...», определяется его значение в общем художественном контексте романа «Дар».

Ключевые слова: В. В. Набоков, роман «Дар», стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...», стихотворный эпилוג, лейтмотив.

Aleksandr S. Vlasov

Independent researcher, Kostroma

“BEYOND THE SKYLINE OF THE PAGE”

(ON THE POETIC EPILOGUE

OF VLADIMIR NABOKOV’S NOVEL “THE GIFT”)

The article analyzes Vladimir Nabokov’s poem “Good-by, my book! Like mortal eyes...”. It detects the meaning of the poem in the general artistic context of the novel “The Gift”.

Keywords: V. V. Nabokov, novel “The Gift”, poem “Good-by, my book! Like mortal eyes...”, poetic epilogue, leitmotif.

Роман В. Набокова «Дар» (1938) завершается стихотворением «Прощай же, книга! Для видений...».

По мнению Ю. Орлицкого, это стихотворение, графически представленное в виде прозаического абзаца, символизирует наметившийся уход героя «от стиха, от поэзии вообще» [10, с. 510]. Действительно, творческая эволюция Фёдора Годунова-Чердынцева развивается в направлении от лирической поэзии к романной прозе, и этот фабульный вектор становится также и вектором сюжетно-композиционной динамики «Дара» как *метаромана*, т. е. романа, который на сюжетном и стилистически-языковом уровнях репрезентирует процесс своего создания. На «метароманность» прозрачно намекнул сам Набоков в предисловии к английскому переводу романа, раскрывая смысл 5-й, заключительной главы: «Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Фёдор мечтает когда-нибудь написать, – “Дара”» [8, с. 44] (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А.В.). Последний абзац романа в том же предисловии назван *эпиграфическим стихотворением*, которое «имитирует онегинскую строфу» [8, с. 45]. Это определение значимо как минимум в двух отношениях: во-первых, оно подчёркивает условность «прозаической» графики, во-вторых – указывает на то, что стихотворение выполняет функцию романного эпилога и, следовательно, обретает

особый сюжетно-композиционный статус. Существенно и упоминание онегинской строфы, проявляющее обширный пушкинский пласт поэтики «Дара» (см., напр.: [3; 12, с. 388–397]).

Вчитаемся в этот внешне неотличимый от прозы стихотворный текст:

«Прощай же, книга! Для видений – | отсрочки смертной тоже нет. | С колен поднимется Евгений, – | но удаляется поэт. | И всё же слух не может сразу | расстаться с музыкой, рассказу | дать замереть... судьба сама | ещё звенит, – и для ума | внимательного нет границы – | там, где поставил точку я: | продлённый призрак бытия | синее за чертой страницы, | как завтрашние облака, – | и не кончается строка» [7, с. 330].

В стилистическом инструментарии Набокова «растворённые» в прозе стихотворные фрагменты чаще всего являются одним из приёмов субъективизации повествования: автор предоставляет читателям возможность видеть процесс сочинения стихов не *извне*, объективированным, а словно бы *изнутри* – фокусируя внимание на «черновой» работе творческого сознания. В «Прощай же, книга! Для видений...» Набоков явно не ограничивает себя рамками данного приёма. На это указывает, с одной стороны, невозможность точной «атрибуции» (в какой из двух своих метароманных ипостасей, персонажа или автора-повествователя, предстаёт здесь Фёдор Годунов-Чердынцев и какому из двух условных локусов и времён, действия или повествования, принадлежит стихотворение, ближайший контекст не проясняет), с другой – целью оформленности текста, его архитектурная и синтаксическая завершенность (стихотворный период совпадает с границами абзаца), контрастирующая с «незавершенностью» и «разомкнутостью» смысловой, концептуальной.

Если разбить абзац на стихи (границы «стихов» в приведённой выше цитате обозначены вертикальной чертой), получится та самая «онегинская» четырнадцатистишная (моно)строфа *ababccddeffegg*, написанная «онегинским» же четырёхстопным ямбом, с чередующимися женскими и мужскими клаузулами в «смежных» (*abab, efef*) и «парных» (*ccdd, gg*) отрезках, о которой говорит Набоков. Но эта ритмическая аллюзия распознаётся не сразу. Маскирует её не столько «прозаическая» графика (хотя сама по себе она настраивает на прочтение в аметрическом ключе, что создаёт довольно значимый эффект обманутого ожидания!), сколько лексический и ритмико-интонационный строй текста. По своей стилистике и своему звучанию это, конечно же, поэтический текст первой половины XX столетия, изобилующий анжамбеманами, «прозаизирующими» интонацию. Особенности ритма подчёркиваются пунктуацией. Так, «широкое применение тире», по наблюдению Ст. Блэкуэлла, маркирует продолжение действия, развитие мысли. В своей совокупности эти «черты выявляют напряжённое соревнование двух основных тенденций: строго поэтической и прозаической. Таким образом, строфа представляет собой слияние обоих жанров, которое проходит по границе между ними» [2, с. 848].

Стихотворение кажется простым, даже прозрачным по содержанию и смыслу, но его простота мнимая. Проследим динамику лирического сюжета.

Первые 4 стиха иницируют лейтмотивную тему прощания с книгой и её героями. Отмеченное восклицательной экспрессией начальное обращение («Прощай же, книга!...») выполняет функцию экспозиции. На первый взгляд, эта реплика, как, впрочем, и лирическое высказывание в целом, принадлежит автору или, точнее, главному герою метапрозаического повествования – Ф. К. Годунову-Чердынцеву. Но почти с той же степенью вероятности это высказывание может рассматриваться и как «отданное» читателю, произнесённое как бы от его имени. Даже местоимение первого лица в 10-м стихе («...там, где поставил точку я»), однозначно указывающее на то, что *субъектом речи* здесь является автор или герой-протагонист, этому не препятствует: ведь упоминаемый в предшествующих стихах, 8-м и 9-м, *внимательный ум* явно принадлежит читателю. Апеллирование к чужому восприятию подспудно переключает ракурс прочтения с «авторского» на «читательский», суммируя интенции и варьируя образ лирического героя.

Завязкой становится акцентирование иллюзорности художественного мира. Слово *видения*, подхватывая в конце 1-го стиха тему завершения/прощания, придаёт граничащему с ним слову *книга* соответствующий коннотативный смысл. Интересен возникающий во 2-м стихе «смертный» обертон: «...отсрочки *смертной* тоже нет». Явного продолжения он не получит, но в значительной степени будет определять дальнейшее развёртывание лирического сюжета. Разумеется, определение *смертн[ая]* употреблено здесь не случайно. Не случайно и то, что столь важный эпитет интонационно почти не выделен. Наиболее сильную позицию занимает следующее за ним наречие, семантика которого указывает на сопоставление по аналогии («...*тоже* нет»). При первом прочтении, всегда более или менее поверхностном, это сопоставление не фиксируется сознанием. Проявляет его только повторное, аналитическое прочтение. Когда сквозь музыку стиха начинает проступать логическая связь между словами и предложениями, становится понятно, что помимо *видений* существует ещё *что-то*, лишённое *отсрочки смертной*: это человеческая жизнь, брэнное земное существование.

3-й и 4-й стихи, подкрепляя пушкинскую строфику и ритмику, уже непосредственно связывают стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...» с финалом 8-й главы «Евгения Онегина» и образом самого Пушкина: «С колен поднимется *Евгений*, – но удаляется *поэт*» (ср.: «К её ногам упал Евгений...»; «И здесь героя моего, / В минуту, злую для него, Читатель, мы теперь оставим...» – [11, с. 185, 189]). Тире, разделяющее части сложного предложения, выполняет функцию прочерка, маркирующего всё то, что происходит в сознании пушкинского Евгения за несколько мгновений до заключительного риторического жеста автора-повествователя, прерывающего рассказ (именно этот жест повторяет автор «Дара», завершая 5-ю главу романа стихотворением «Прощай же, книга! Для видений...»). Рассказ завершён, но действие романа продолжается – уже, так сказать, вне поля зрения автора – в художественном мире, им сотворённом. У Пушкина об этом явно не говорится, и мотив продолжения/продления уходит в подтекст, как нечто само собой разумеющееся и не нуждающееся ни в каком авторском комментарии. Набоков эксплицирует его: «И всё же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть...» Эта повествовательная инерция, по Набокову, суть проявление фабульно-сюжетных закономерностей как в вероятностной, посттекстовой реальности («судьба сама ещё звенит...»), так и в читательском восприятии, конституирующем собственную версию этой реальности («...и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я»²).

Ключевым тропом стихотворения, безусловно, является *продлённый призрак бытия*. Проанализируем образ, создаваемый этим тропом.

«Продлённый призрак» возникает там, где соприкасаются жизнь и художественный мир, – на последней странице книги, только что завершённой автором или прочитанной читателем (в 12-м стихе поэт очерчивает этот рубеж достаточно чётко: область фантомной реальности начинается непосредственно «за *чертой* страницы»). Это призрак, порождаемый образами художественного мира, и чем более предметным и достоверным выглядит воссоздаваемый автором мир в мысленном восприятии читателя, тем более «реальными» будут картины и сцены, «продляющие» существование этого мира. Посттекстовая реальность многовариантна. Количество вариаций неограниченно – каждое прочтение или «перечтение» порождает новый инвариант. Кроме того, фантомная реальность обладает свойством некоторой панхроничности: авторское/читательское воображение может охватывать и «сжимать» довольно значительные периоды постфабульного времени. Об этом, собственно говоря, и свидетельствует сравнительный оборот *как завтрашние облака*, характеризующий главную особенность *продлённого призрака бытия* – его непосредственную, зрением ощущаемую близость к обозначенной поэтом границе художественного мира, «черте страницы», и одновременно максимально-неопределённую удалённость от этой границы – в горизонтальном и, что особенно важно, вертикальном направлениях. Близость акцентирует эпитет

продлённый: он подразумевает неразрывную связь авторского «рассказа» со всеми вариантами продолжения. На удалённость указывает объект сравнения – *облака*, главная функция которого, впрочем, состоит в том, чтобы быть, так сказать, вещественным представлением самого «призрака», его зыбкости, не(до)оформленности, многовариантности (и, разумеется, недолговечности). Пространственная семантика подчеркнута временной коннотацией, создаваемой эпитетом *завтрашние*. Так возникает поэтический концепт, основанный на ряде ассоциаций: рукопись/книга уподобляется *земной тверди*, «черта страницы» символизирует *горизонт*, а многовариантная фантомная реальность, соответственно, начинает играть роль *небесной сферы*. Творческая синергия, в которой реализуются авторское и читательские стремления преодолеть посттекстовую энтропию, порождает новый мир/текст. Он уже не столь «фантомен», как отдельно рассматриваемый «продлённый призрак бытия», но и не столь «предметен», как рукопись/книга, т.е., в более широком смысле, само произведение, его фабула, архитектоника, образная и языковая структура. Можно сказать, что он-то и является тем связующим звеном, благодаря которому литературная реальность начинает восприниматься почти как феномен реальной жизни, а реальная жизнь – как «продлённая» литературная реальность («...и не кончается строка»).

Как же соотносится сюжет стихотворного эпилога с сюжетом «Дара»? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся непосредственно к тексту романа.

Понятно, что *книга*, с которой прощается лирический герой эпилога (он же герой-автор романа), это сам «Дар». Однако у неё есть и фабульный, «внутритекстовый», так сказать, аналог – «небольшая книжка» Ф. К. Годунова-Чердынцева, «озаглавленная “Стихи” <...> содержащая около пятидесяти двенадцатистиший, посвящённых целиком одной теме, – детству» [7, с. 10]. Наступает момент, когда Фёдор Константинович, пресытившийся «счастьем книги», бросает на неё бесстрастный, объективирующий взгляд: «У себя в комнате он с трудом нашупал свет. На столе блестели ключи, и белелась книга. “Уже кончилась”, – подумал он. <...> книга лежала на столе, вся в себе заключенная, собою ограниченная и законченная, и уже не изливалась могучими, радостными лучами, как прежде» [7, с. 51]. Семантика опредмечивания, ассоциирующегося с ограничением и умиранием (книга «кончается», отделяется от автора, становясь *вещью в себе*, таким же неодушевлённым предметом, как и лежащие рядом с ней ключи), создаёт тот контекст, в котором образ только что завершённой книги в стихотворном эпилоге начинает обретать символическую многомерность.

Важная для стихотворения тема *видений* (мнимой реальности) проходит лейтмотивом через весь набокровский роман, раскрываясь во множестве инвариантных образов. Характерно, что на протяжении всего повествования она сопрягается с темой *смерти*, перехода в иное бытийное измерение, раскрывающейся как в соответствующих фабульных событиях, так и в мотивах бренности, непрочности, призрачности и т.д., также чрезвычайно значимых в поэтическом контексте.

С первых же страниц мир «Дара» предстаёт областью пересечения сфер реального и мнимого бытия. В 1-й главе, например, беседуя с родителями погибшего поэта Яши Чернышевского – Александром Яковлевичем и Александрой Яковлевной, герой видит призрак: «...самым интересным из присутствующих был сидевший поодаль, сбоку от письменного стола, и не принимавший участия в общем разговоре, за которым, однако, с тихим вниманием следил, юноша... чем-то <...> напоминавший Фёдора Константиновича <...> и, – как бы теряя равновесие, с судорожным усилием, Александр Яковлевич снова отрывал взгляд от него, продолжая рассказывать всё то молодецки смешное, чем обычно прикрывал свою болезнь» [7, с. 31–32]. Сама реальность – при «остранняющем» взгляде на неё – может обретать инобытийные черты. В вымышленных «Очерках прошлого» А. Н. Сухощюкова, фрагмент которых приводится во 2-й главе, спустя 20 лет после роковой дуэли «оживает» Пушкин: дух

великого поэта воплощается в одном из зрителей, присутствующих на спектакле «Отелло». Завороженно глядя на седого человека с характерной «арапской» внешностью, Сухощюков начинает воспринимать его как шестидесятилетнего Пушкина, избежавшего гибели, вступившего «в роскошную осень своего гения». «Действие кончилось; грянули рукоплескания. Седой Пушкин порывисто встал и всё ещё улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» [7, с. 91]. Благодаря этому кратковременному «экскурсу» в альтернативную историческую реальность «живое присутствие» Пушкина, неизменно ощущаемое на страницах романа, перестаёт быть лишь фигурой речи и становится фактом, событием, во многом обуславливающим и появление пушкинских аллюзий, ритмической и фабульной, в стихотворном эпилоге.

К сфере инобытия обращаются память, воскрешающая дорогих герою людей, и писательская фантазия, реконструирующая прошлое по книгам, документам и т.д. Пробелы в воспоминаниях или нехватку фактического материала неизбежно восполняют вымышленные подробности, которые придают *видениям* такого рода художественную убедительность и жизненную достоверность. В той же 2-й главе Фёдор Константинович начинает писать книгу об отце, учёном-энтомологе К. К. Годунове-Чердынцеве, и совершает с ним воображаемое путешествие по Тибету. Но запечатлеть это путешествие герою не удаётся – осязаемые, живые, полные динамики и света образы прошлого, воссоздаваемые памятью и воображением, исчезая, уступают место статичной, сумеречно-«мёртвой» реальности настоящего: «Всё это волшебным держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно поддалось куда-то и расплылось, – и опять Фёдор Константинович увидел *мёртвые* и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый *холмик* окурков в пепельнице, отражение лампы в чёрном оконном стекле. Он распахнул окно. Исписанные листы на столе вздрогнули, один завернулся, другой плавно скользнул на пол. В комнате сразу стало сыро и холодно» [7, с. 113]. Фантазия не только воссоздаёт прошлое, но и пересотворяет настоящее, создавая альтернативную версию реальности. Пример – воображаемые диалоги с Кончеевым в 1-й и 5-й главах, предстающие вехами творческого самосознания Ф. К. Годунова-Чердынцева. В первом диалоге Фёдор ещё не отделяет себя от Кончеева (стилистически их реплики не различимы), во втором – начинает осознавать своеобразие своего таланта, мировоззрения и литературного пути, о чём свидетельствует, в частности, такая «кончеевская» реплика: «На всякий случай я хочу вас предупредить <...> чтобы вы не обольщались насчет нашего сходства: мы с вами во многом различны, у меня другие вкусы, другие навыки <...> Мне не нравится в вас многое, – петербургский стиль, галльская закваска, ваше нео-вольтеррианство и слабость к Флоберу...» [7, с. 306].

Нетрудно заметить, что память и воображение, как взаимодополняющие творческие стихии, не всегда подвластные сознанию, в «Даре» ассоциативно пересекаются со сном – областью, где образы реального мира подвергаются спонтанным, причудливым трансформациям. Сновидения, по верной формулировке М. Шульмана, имеют у Набокова «права с “реальностью” равные»; более того, если «сон в силу каких-либо причин *проговаривается об истине*», то «именно сон становится и желанен и истинен» [13]. О таком «желанном и истинном» сне, в котором Фёдор Константинович встречает пропавшего без вести отца, повествует один из предфинальных эпизодов 5-й главы: «...прорвался свет, и отец уверенно-радостно раскрыл объятия. Застонав, всхлипнув, Фёдор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов,росло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось». Здесь, как и в упомянутом выше рассказе о воображаемом путешествии, мнимая реальность (сон) оказывается более светлой, динамичной и жизненно достоверной, нежели действительность (явь), а возвращение в реальный мир (пробуждение)

маркируется ослаблением повествовательной экспрессии, подчёркивающим статичность предметов и вещей, попадающих в поле зрения героя: «... что-то в мозгу повернулось, мысль осела, поспешила замазать правду, – и он понял, что смотрит на занавеску полураскрытого окна, на стол перед окном <...>. Он опустил голову на подушку и попытался нагнать тёплое, дивное, всё объясняющее, – но уже теперь приснилось что-то бесталанно-компилятивное, кое-как сшитое из обрезков дневного житья и подогнанное под него» [7, с. 319, 320].

Эпитет *бесталанно-компилятивное*, характеризующий второе сновидение, метафорически уподобляет сон, а точнее, работу подсознания во сне – творческой интуиции писателя или, шире, тому бессознательному, что играет довольно значительную роль в процессе создания текста. Верна и «обратная» метафора, уподобляющая повествование сновидению. Эта метафора возникает подспудно, как малозначимая, почти случайная ассоциация, сопрягающая рождающийся текст и полусон, в одном из ключевых эпизодов 1-й главы, повествующем о завершении стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...»: «... только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег *сна* <...> Фёдор Константинович рискнул повторить про себя недосочинённые *стихи* <...> он был слаб, а они дёргались жадной жизнью, так что через минуту завладели им, мурашками побежали по коже, заполнили голову божественным жужжанием...» [7, с. 51]. Содержание эпизода запечатлевает финальный метапоэтический образ стихотворения: «И в разговоре каждой ночи / сама душа не разберёт, / мое ль безумие бормочет, / твоя ли музыка растёт...» [7, с. 52]. Закрепляется метафора в книге Ф. К. Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», которая входит в роман на правах 4-й главы. Тональность книге задаёт изящный риторический жест, вводящий в повествование воображаемую сцену знакомства героя «Жизни...», совсем юного *Николя*, будущего властителя дум русской интеллигенции, с автором и читателями: «Душа окунается в мгновенный *сон*, – и вот, с особой театральной яркостью восставших из мёртвых, к нам навстречу выходят: с длинной тростью, в шёлковой рясе гранатного колера, с вышитым поясом на большом животе о. Гавриил, и с ним, уже освещённый солнцем, весьма привлекательный мальчик <...>. Подошли. Сними шляпу, *Николя*» [7, с. 191].

Из всех актуализирующихся в романе инвариантов мнимой реальности именно *сон*, символизирующий интуицию, память и воображение, наиболее соответствует семантике *видений* в стихотворном эпилоге. Таким образом, вбирая в себя множество различных смыслов и коннотаций, *видения* предстают в «Даре» и метафорой повествования, и обобщающим символом художественного мира самого произведения, в котором «истинное» и «мнимое» преломляется сквозь призму восприятия героя-автора, творящего этот художественный мир.

Очевидна феноменологическая подоплёка этого символа: в нём отражаются те представления Набокова о сущности искусства, литературном «волшебстве», которые на протяжении всей жизни писателя оставались практически неизменными (см.: [9]). Искусство, в набоковском его понимании, воспроизводит не реальность как таковую, а лишь сугубо экзистенциальный её срез: всё неповторимое, трудноопределимое, субъективное и вместе с тем неоспоримо истинное – то, что, по образному определению А. Арьева, «дублирую» не подвластно, что восполняет «зазор между бывшим и небывшим». Такое искусство «есть выражение вневременной длительности, верифицированный сон» [1, с. 205]. В свете этой образной феноменологии все привычные противоречия между «истинным» и «мнимым», «явью» и «сном», «действительностью» и «вымыслом», конечно же, снимаются, что прекрасно иллюстрирует стихотворение, обращённое к Зине Мерц, которое Фёдор сочиняет в 3-й главе: «Люби лишь то, что редкостно и *мнимо*, что крадется *окраинами сна*, что злит глупцов, что смердами казнимо; как родине, будь *вымыслу* верна. <...> Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём, – и странно мне по сумраку Берлина с *полувиденьем* странствовать вдвоём. Но вот скамья под липой освещённой... Ты оживаешь в судорогах слёз:

я вижу взор сей жизнью изумлённый и бледное сияние волос. <...> Ночные наши, бедные владения, – забор, фонарь, асфальтовую гладь – поставим на туза воображения, *чтоб целый мир у ночи отыграть!* Не облака – а горные отроги; костер в лесу, – не лампа у окна... О поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна...» И далее: «...За пустырем как персик небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, – а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгою висит. О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрёшь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена» [7, с. 140–141, 159]. Определённые черты и свойства экзистенциальной реальности, запечатлеваемые в стихотворении, – такие, например, как призрачность, изменчивость, смешение топонимов и ландшафтов, относительность пространственно-временных границ, подвластность их силе воображения, – позволяют считать этот поэтический рассказ о ночной прогулке влюблённых образной квинтэссенцией «Дара». Здесь обнаруживаются как уже знакомые нам мотивы (ассоциирующийся со сном «вымысел», оживающее «полувиденье» и пр.), так и новые смысловые ходы, обусловленные взаимодействием фабульного и образного планов. Прежде всего, это игровая метафора, усиливающая экспрессию и порождающая главную «интригу» лирического сюжета: поставив «на туза воображения», герои стремятся «отыграть» у летней берлинской ночи «целый мир» – подменяя вымышленными реалиями, более яркими и романтичными («горные отроги», «костёр в лесу»), те «бедные владения» («забор, фонарь, асфальтов[ая] гладь»), которым суждено стать в этой «игре» ставкой. Цель «игры» – отстоять сотворяемый мир, не дать ему раствориться в небытии. И не случайно героиня, призываемая поклясться в верности «вымыслу», именуется «полу-Мнемозиной»: у Набокова, констатирует А. Злочевская, «в процессе сотворения новых миров» именно Мнемозине принадлежит «доминантная роль». «Если непосредственная память о событии творит иллюзию жизнеподобия, то остальные ипостаси Мнемозины – креативная, мистико-трансцендентная и культурно-реминисцентная – ткнут волшебную ткань художественной сказки» [5, с. 89, 113].

Ст. Блэкуэлл указал на явную переключку между финальным побудительным призывом этого стихотворения («О, поклянись, что <...> не скажешь, руку протянув: стена») и заключительным стихом эпилога, который, «являясь и последней строкой романа, отрицает свой смысл: “и не кончается строка”». В этом контексте стихотворный эпилог (в структуре которого, по мнению исследователя, символически отражается весь роман) «представляет ответ на вопрос, заданный в стихах к Зине: не стоять лицом к стене, если отрицаешь все границы» [2, с. 848].

Можно выделить и ещё один мотив, сближающий стихотворение «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...» со стихотворным эпилогом, – мотив судьбы. Берлинская ночь благоприятствует и одновременно противостоит влюблённым, словно бы испытывая их готовность отстаивать истинность «вымысла». Эта незримо покровительствующая героям стихийная сила является отдалённым прообразом той *судьбы*, о которой в финале заключительной, 5-й главы говорит, обращаясь к Зине, Фёдор Годунов-Чердынцев, уже начинающий, подобно автору-повествователю в пушкинском «Евгении Онегине», различать «сквозь магический кристалл» будущую «даль свободного романа»: «Вот что я хотел бы сделать <...> Нечто похожее на работу судьбы в нашем отношении» [7, с. 327]. «Работа» эта заключается в том, что судьба настойчиво, на протяжении трёх с лишним лет пытается свести Фёдора и Зину и в конце концов добивается успеха благодаря случайному совпадению, ошибке героя. «Какая находчивость!» – удивляется Фёдор Константинович, воспринимающий эту ошибку как последнюю, самую изощренную уловку судьбы-покровительницы. «Всё самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане. Вот видишь – начала с уха́рь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема!» [7, с. 328]. В стихотворном эпилоге судьба, претворившаяся в сюжетную динамику романа, «ещё звенит», наме-

чая следующий виток метароманной спирали: в той, создаваемой и объективируемой героем-автором реальности динамика сюжета вновь будет восприниматься персонажами, героем и героиней, как направленная на «обустройство» их грядущего счастья *работа судьбы*.

* * *

Как видим, стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...» наиболее полно раскрывается лишь в общем художественном контексте романа «Дар».

В качестве романного эпилога стихотворение подчёркивает открытость, «разомкнутость» прозаического финала. Точка поставлена, но повествовательная инерция, нежелание слуха «расстаться с музыкой, рассказу дать замереть», пробуждая читательскую фантазию, продлевает на какое-то мгновение жизнь персонажей и существование их мира «за чертой страницы» – в многовариантной посттекстовой реальности. Если верна догадка А. Долинина о том, что «завтрашние облака» в стихотворном эпилоге отсылают «к облачному дню, с которого начинался роман» [4, с. 591], то переключка эпилога и первой прозаической фразы акцентирует слегка парадоксальную метароманную сущность «Дара» – произведения, одновременно уже *существующего* и ещё *не написанного* героем-автором.

Аллюзия к фабульному контексту 8-й главы «Евгения Онегина», подчёркивая генетическое родство произведений, разделённых вековым отрезком времени, указывает на чрезвычайно значимую связь повествовательной структуры «Дара» со структурой пушкинского романа в стихах, «в котором автора связывают с героем сложные отношения отождествления и расподобления, сходства и различия» [4, с. 591]. «Живое присутствие» Пушкина в «Даре» воплощает всё то, что в сознании героя-автора органически переплетается с образом утраченной и вновь обретаемой в литературном творчестве «отчизны» – России (не случайно Набоков называл «Дар» самым ностальгическим из своих романов; см.: [9]).

На лейтмотивном уровне стихотворение символически обобщает многочисленные инварианты *мнимой реальности* («видение» Сухощюкова, сны, «оживающие» воспоминания Годунова-Чердынцева и т.д.), актуализирующиеся в романе. Эти инварианты составляют многомерный лейтмотив *видений*, претворяющихся усилиями героя-автора и сотворчеством благоволящей ему судьбы в «плоть поэзии и призрак прозрачной прозы», – лейтмотив, который играет едва ли не самую важную роль в сюжетной динамике «Дара» и из которого в конечном итоге выкристаллизовывается завершающий роман поэтический текст.

Примечания

¹ При чтении прозы не возникает установки на прослеживание параллельных фонетических и ритмико-синтаксических рядов. Вкрапление стихотворных фрагментов вносит в восприятие текста некоторое напряжение. Как заметил М. Лотман: «Один из основных экспериментов, которые Набоков проводит над читателем в “Даре”, – проверка его способности ощутить графически не выделенный стих в потоке прозы. Читая, казалось бы, невиннейший пассаж, читатель обнаруживает вдруг, что он <...> в стихотворной ловушке, выбраться из которой возможно, лишь вернувшись назад и определив границы поэтической вставки. Но и это оказывается подчас совсем не просто» [6, с. 221].

² Ср. с пассажем из предисловия к английскому изданию романа, являющимся по сути буквальным прозаическим «переводом» данной стихотворной фразы: «Интересно, как далеко воображение читателя последует за молодыми влюблёнными после того, как автор отпустил их на волю» [8, с. 44].

Литература

1. Арьев А. И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // Звезда. 1999. № 11. С. 204–213.
2. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 824–851.
3. Власов А.С. «...Поклонник чистого искусства рукоплещет» (Сальерианская тема в романе В. Набокова «Дар») // Неутомимые странники: сб. науч. статей к 80-летию юбилею д.ф.н., проф. КГУ Ю. В. Лебедева и В. В. Тихомирова. Кострома, 2020. С. 87–92.

4. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
5. Злочевская А. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 88–113.
6. Лотман М. А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 213–226.
7. Набоков В. В. Дар // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 5–330.
8. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 43–45.
9. Набоков В. В. Строгие суждения. М., 2018. URL: <https://www.litres.ru/vladimir-nabokov/strogie-suzhdeniya/> (дата обращения: 25.08.2018 г.).
10. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
11. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 6. Евгений Онегин. М., 1995. [Репринт: М.; Л., 1937].
12. Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007.
13. Шульман М. Набоков, писатель. Манифест. М., 2019. URL: <https://www.litres.ru/mihail-shulman/nabokov-pisatel-manifest/> (дата обращения: 02.04.2020 г.).

УДК 821.161.1.09"20"

А. Э. Павлова

*Костромской государственный университет
alla0826@yandex.ru*

Е. И. Юрченко

*Костромской государственный университет
elizavetashabrova@mail.ru*

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА АВТОРА В ПОВЕСТЯХ А. Г. АЛЕКСИНА

В статье рассматривается роль языковых средств, участвующих в создании образа автора в повестях А. Г. Алексина, отражающих специфику языковой личности персонажа-повествователя, уровень его языковой и коммуникативной компетенции, психологические особенности, а также характер его оценок действительности.

Ключевые слова: фразеологизмы, образ автора, языковая личность, языковые средства.

Alla E. Pavlova

Kostroma State University

Elizaveta I. Yurchenko

Kostroma State University

LANGUAGE MEANS OF AUTHOR IMAGE CREATING IN THE STORIES OF A. G. ALEKSIN

This article raises the issues of the role of the linguistic means involved in creating the author's image in the stories of A. G. Aleksin, which reflect the specifics of the linguistic personality of the narrator character, the level of his linguistic and communicative competence, psychological characteristics and the nature of his assessments of reality.

Keywords: idioms, author's image, linguistic persona, language means.

В настоящее время языковая личность автора художественного произведения широко изучается в рамках лингвокультурного и социокультурного подходов. Особый интерес представляет анализ особенностей выражения языковой личности автора, или образа автора, в персональном, или личностно-ориентированном, типе дискурса. Поскольку в этом случае можно говорить об авторской картине мира, которая находит отражение в идиостиле писателя.

Согласно определению В. В. Виноградова, «образ автора – это «индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [2, с. 152]. За образом автора стоит реальная личность с присущим ей лексиконом, грамматиконом, прагматиконом. В этом смысле категории «автор» и «образ автора» не являются эквивалентными. Как отмечает Ю. В. Рож-