Священник Илия Ничипоров

 **ПРИВАТНОСТЬ И ПУБЛИЧНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА В РОМАНЕ В.НАБОКОВА «ДАР»**

Роман «Дар» (1937) – итоговый для «русского» периода творчества В.Набокова – «переполнен современностью» [6, с.795], насыщен аллюзиями на контекст идейно-литературных взаимодействий в эмигрантских кругах 20-30-х гг. [2], [5], [6] и вместе с тем выводит на концептуальные обобщения о природе творческого процесса и сложных пересечениях приватной и публичной сфер эстетической деятельности. Уяснение антиномии приватности и публичности творчества сопряжено с магистральной для композиции романа «логикой движения от себя к другому» [4, с.652], с эволюцией Годунова-Чердынцева «от сборника стихов о детстве, через попытку написать биографию отца – к книге о Чернышевском» [4, с.652].

Рефлексия центрального героя по поводу своей книги стихов о детстве высвобождает творческую энергию, которая таилась «на темном дне каждой его мысли»[[1]](#footnote-1), и парадоксально сопрягает «внешнее» читательское восприятие с авторским самоанализом, «реконструирующим» эмпирическую подоснову поэтических образов. «Двойная» оптика *«медленного» чтения собственного текста* погружает художника в лабиринты творческой памяти, нацеливая на рациональное разграничение «стратегии вдохновения и тактики ума, плоти поэзии и призрака прозрачной прозы», на скрупулезное отсеивание общих признаков «всякого удавшегося детства» от того, «что было действительно им, полностью и без примеси». Распознавание в творчестве «трансцендентной действующей силы» [1, с.382] фокусирует внимание Годунова-Чердынцева на значимом отсутствии в этом сборнике сокровенного для него образа отца, который возникнет на новом витке «узора» творческой судьбы, в иных образных и интонационных решениях, поэтому пока об отце «в стихах перед нами нет ничего: особым чутьем молодой автор предвидел, что когда-нибудь ему придется говорить совсем иначе, не стихами с брелоками и репетицией, а совсем, совсем другими, мужественными словами о своем знаменитом отце». Невключение в сборник «связанного с темой отца» стихотворения мотивируется не столько авторской волей, сколько подвластностью творца закону «экономии творчества», которая «советовала не трогать» эту тему «до поры до времени».

Увлеченное самоисследование ведет набоковского героя к *объективации своего поэтического «я» перед зеркалом публичного прочтения и интерпретаций его текстов*. Гипотетические пути осмысления его стихов критиками, читателями и собратьями по перу выступают для Годунова-Чердынцева предметом утонченно-ироничной эстетической и интеллектуальной игры. Хотя на самом деле «о его сборничке так никто и не написал… если не считать краткой заметки… где высказывался оптимистический взгляд на его литературную будущность и приводилась одна из его строф с бельмом опечатки», из недр воображения героя доносится тем не менее «фамильярно-фальшивый голосок рецензента (может быть, даже женского пола)», и сам автор стихов создает пародийный монтаж предполагаемых откликов, которые сосредоточены на выявлении внешних источников образного мира его стихов, оборачиваются сетованием на то, чем «в общих чертах исчерпываются темы, волнующие нашего автора», или претендуют на отвлеченно-формальный анализ, сводящийся к отдельным наблюдениям над техникой стиха, суждениям о «феноменально тонком мастерстве» и пресловутой «живописности»…

Характерное для Набокова «видение реальности как сложной совокупности нескольких субъективных версий этой реальности» [3, с.97] распространяется и на понимание психологии творчества. В динамике творческого процесса, в путешествиях в прошлое «с сознанием сегодняшнего дня… с контрабандой настоящего» – для героя романа приоткрывается тайная жизнь «ищущих» друг друга семантических и фонетических ассоциаций, слов, рифм, звукосочетаний, «встречающихся» во внезапных «вспышках» воображения: «… от рифмы вспыхнула жизнь, но рифма сама отпала. Благодарю тебя, Россия, за чистый и… второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке – а жаль. Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, все улетело, я не успел удержать». Из воображаемой публичности поэзии как «разговора с тысячью собеседников» выкристаллизовываются идентичность художника, его внутренний голос – «лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха». Собственным слухом как взыскательным «собеседником» набоковский поэт испытывает на прочность и «овеществляет» образную ткань, когда он в уединении «рискнул повторить про себя недосочиненные стихи… на прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи… и только теперь поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его проследил – и одобрил». Печатание и чтение своих стихов в «Газете» вселяет в него азарт едва ли не буквального «перевоплощения» в читателей – «и он почти физически чувствовал, как при каждом таком перевоплощении у него меняется цвет глаз, и цвет заглазный, и вкус во рту…»

Эхо внутреннего «многоголосья» Годунов-Чердынцев пытается расслышать в очередном читательском «отзыве» и на грани надежды и сомнения вопрошает, «неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем… Читал ли он их по скважинам, как надобно читать стихи? Или просто так: прочел, понравилось, он и похвалил, отметив как черту модную в наше время, когда время в моде, значение их чередования…» В перевернутом виде оппозиция приватности и публичности творческого процесса раскрывается в восприятии Годуновым-Чердынцевым юношеских стихов рано погибшего Яши Чернышевского. Здесь уже сам центральный герой невольно оказывается тем «рецензентом», который, войдя во вкус безжалостного «обнажения» приема, описывает чужой поэтический мир как каталог рудиментов модных влияний наподобие «есенинской осени, голубизны блоковских болот» или «невского гранита, на котором едва уж различим след пушкинского локтя; исчерпавших себя эпитетов, неправильных рифм, неловких словесных «гибридов».

Парадоксы публичного восприятия поэзии зачастую предстают в романе в ироническом свете. Далекие от злободневных баталий стихи Годунова-Чердынцева и иных поэтов принимались к публикации в «неполитической части “Газеты”» лишь потому, что «будучи мелочью, вообще проходили почти без контроля, просачиваясь там, где задержалась бы дрянь большего веса и объема. Зато какой стоял счастливый, взволнованный писк во всех наших поэтических павлятниках…» Литературные вечера, на которых вдруг «густо пошел поэт», ощущаются главным героем как заведомая профанация эстетического чувства. Исключительным на одном из них стало внешне невыразительное, несходное с «победоносной чеканкой» иных ораторов выступление «вяло пробормотавшего свои стихи» Кончеева, сквозь принципиальную «антипубличность» которого прорывалась подлинная мелодия искусства: в его стихах «сама по себе жила такая музыка, в темном как будто стихе 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…»

В одной из доверительных бесед с Годуновым-Чердынцевым Кончеев комментирует *отказ говорить о своих стихах, выводить их в сферу не только публичного дискурса, но и собственной рефлексии*. Подобно тому как рациональное осмысление читавшейся им с детства молитвы нарушило ее «какие-то невосстановимые чары», поэтическая ткань, по его убеждению, может «развратиться… словами и смыслом», а теоретизирование о стихах неминуемо приведет к утрате дара их сочинять. Для обоих *авторов точкой пересечения приватной и публичной сфер творчества становится* *поэтика художественного приема*, которая – на грани сознания и бессознательного – формируется в индивидуальном эстетическом опыте и выходит в пространство языка и культуры, возвышается над барьерами идеологий. Симптоматичен захватывающий собеседников обмен давно выношенными соображениями о «тайных слабостях» мастеров – от лесковских «забавных англицизмов», «особой интонации тургеневского многоточия и жеманного окончания глав» до «рассудочности и подчеркивания антитез» у Фета и «круглого следа от мокрой рюмки на садовом столе… в Карамазовых».

Без *«сотворческого» проникновения в тайную жизнь приема* непредставимо, по Набокову, читательское приближение к эстетической реальности. В этом смысле Зина Мерц, «одаренная гибчайшей памятью, которая как плющ обвивалась вокруг слышанного ею, она, повторением ей особенно понравившихся сочетаний слов, облагораживала их собственным тайным завоем», – действительно «входит в роман как один из немногих читателей Годунова-Чердынцева» [4, с.657]. Зининому вслушиванию в мелодию стиха, ее чуткости к «малейшей неуклюжести или туманности слова» противопоставлены «профессиональные» рассуждения о поэзии критиков, боязливо уклоняющихся от непосредственного «контакта» с разбираемыми текстами: если рецензия Линева на стихи Кончеева «простодушно» строилась на «межцитатных мостиках», превращающих стихи в бессмысленные «обрубки», то «ядовито-пренебрежительный “разнос”», учиненный Мортусом, принципиально оставался «без единого примера», поскольку книгу Кончеева «на самом деле Мортус не мог не прочесть с наслаждением, а потому выдержек избегал, чтобы не напортить себе несоответствием между тем, что он писал, и тем, о чем он писал».

Для Годунова-Чердынцева выход из коллизии выбора между «полезными» заботами, светским, литературным общением – и «блаженным туманом» творчества, «в котором плыла его настоящая жизнь», соединяется с наблюдательным погружением в материю стиха, в «вопросы размера и метра» как в своей лирике, так и у иных поэтов. Его творческое становление ассоциируется не с умозрительными построениями, а с тем, как он «боролся с природной склонностью к ямбу», «волочился за трехдольником», пытался усвоить «мечтательную запинку блоковского ритма», увлеченно классифицировал рифмы, которые «сложились… в практическую систему несколько картотечного порядка. Они были распределены по семейкам, получались гнезда рифм, пейзажи рифм… прекрасно размеченная коллекция». И в то же время переживание творческого волнения, экстатические «вздувания и сокращения души» обнажали несостоятельность попыток ухватиться за «первые попавшиеся заезженные слова», и он «продолжал вращать эпитеты, налаживать рифму, не замечая разрыва, унижения, измены», как это происходит у «человека, рассказывающего свой сон».

 «Закаляя мускулы музы», набоковский художник развивает в себе критическую зоркость к «проходным» словам, «словам-щелям», через которые невольно допускается «утечка поэзии». Проходя через неизбежный опыт «тяжелого отвращения» к стихам, он в интеллектуальном напряжении литературных штудий превозмогал пределы своего творческого «я», ощущал, как «Пушкин входил в его кровь», как он «питался Пушкиным, вдыхал Пушкина»; ставил стиховедческие эксперименты, когда «доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его»; телесно испытывал, что «у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме». Шутливая мистификация с тем, как в театре произошла случайная «встреча» с 60-летним Пушкиным, «пощаженным пулей рокового хлыща» и «вступившего в роскошную осень своего гения», выдает давние прозрения героя о «вненаходимости» творческой личности, лишь условно, по прихоти случая «вписанной» в реалии исторического времени.

Ощущая себя в калейдоскопе меняющихся эпох, Годунов-Чердынцев «от прозы Пушкина… перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца… ученые книги… лежали рядом со старыми русскими журналами, где он искал пушкинский отблеск». В *повествовании об отце* усилие личной памяти входит в контекст художественной реальности, которая объемлет собой и область научных разысканий, и неохватные пространства дальних экспедиций Константина Кирилловича, ибо, как признается Годунов-Чердынцев, им была понята «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». В этих воспоминаниях акцентируется *эстетическая доминанта* энтомологических исследований отца, его опыта проникновения в тайну протекания природных процессов. Отцовские рассказы о «невероятном художественном остроумии мимикрии», «об этих магических масках мимикрии», которая «словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека», оказываются созвучными интуиции Набокова и его героя-художника о таинственных «узорах судьбы», с которыми неустанно соперничает творимое человеком искусство.

Оппозиция приватности и публичности творчества воплощается в судьбе отца и приобретает роковой отсвет: в последний раз он возвращался домой в июле 1912 г., начало войны в 1914 г. «воспринял как досадную помеху, становившуюся со временем все досаднее» и не вернулся из очередной экспедиции в годы революции – «когда крошились границы России и разъедалась ее внутренняя плоть». Воображаемое представление Годунова-Чердынцева о том, как отец «проходил… сквозь бурю крестьянской войны, как уклонялся от красных», приобретает онтологический смысл: «приватность» его научных занятий, незаурядного видения природной материи не распахивалась перед «публичным» полем исторических катаклизмов, не впускала в себя «запашок эпохи», поскольку для него «время было всегда *другим*»[[2]](#footnote-2), но размыкалась в беспредельность трансцендентного бытия, ибо, по убеждению сына, он «обладал особым знанием и находился в привилегированном положении относительно потустороннего мира» [1, с.389].

Антиномия приватности и публичности творчества проступает и в созданной Годуновым-Чердынцевым *биографии Чернышевского*. Познавая натуру художника через особенности его языка (а слог в юношеском дневнике Чернышевского метафорически воспринят так, «словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые»), он пародирует традиционный биографический дискурс, возводящий индивидуальные ритмы судьбы к закрепленным в коллективном сознании стереотипам: «Как неизменно отмечается в начале всех решительно писательских биографий, мальчик был пожирателем книг… биографы размечают евангельскими вехами его тернистый путь». Бытовой казус с чернилами, которые «были природной стихией Чернышевского» и которыми он «мазал трещины на обуви, когда не хватало ваксы», обнаруживает символическую значимость и подводит биографа к постижению фатальной и парадоксальной для «материалиста» отчужденности его «героя» от предметного мира, «плоти» бытия, которые подменяются идеологическими построениями, «страстью к наставлению». В противоположность отцу, творчество которого основывалось на попытках «расшифровать» загадочные «узоры» природного космоса, Чернышевский, «пренебрегая свойствами самой вещи», уединенно-приватным созерцанием, впадает в отвлеченную метафизику, воспринимает искусство «чем-то прикладным и подсобным», «глупейшую из грез он умел согнуть в логическую дугу», а потому в романе Набокова «взгляды Чернышевского оказываются развенчаны самой его «Жизнью», взятой художником в мстительные кавычки» [3, с.101].

«Образ задуманной книги» о Чернышевском вызревает у Годунова-Чердынцева на «узком хребте между своей правдой и карикатурой на нее», на болезненном пограничье между выстраданными догадками о тайне творчества, когда «вдруг – тронулось и побежало перо», – и едва ли не возведенными в канон мнимостями в истории русской эстетической и общественной мысли, могущество которых и обусловило поношение этой биографии за «глумление» над идеалами «русской общественности», «гуманитарной традицией русской литературы» и «ценностями, необходимыми душе»… Но, как замечает Кончеев, в краткой беседе давший искусный обзор стилевых приоритетов и уязвимостей этого текста, привычная субъектно-объектная парадигма отношений художника с его адресатами есть не что иное, как мираж эстетического зрения, поскольку «настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, – который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени».

Итоговыми штрихами к изображению парадоксов творческого процесса становятся в романе *онейрические эпизоды* пребывания героя «у последней заставы разума», «на грани сознания и сна», когда, выходя из-под диктата эмпирического опыта, он вращается посреди осколков прошлых и прорастающих зерен еще не написанных текстов, когда «словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу», а творческое «я» стремилось угнаться за исчезающей «рябью рифмы», мысль «опускалась все ниже в ад аллигаторских аллитераций, в адские кооперативы слов…» Сцена в Груневальдском лесу запечатлела игру художника со своим множественным «я», побеждающим границы пространства и времени, причастным «духу» как будто поныне длящихся «отцовских странствий» и всему многоцветию взаимопроницаемых, зримых и незримых для него жизней: «Собственное же мое *я*, то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину, – как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опрозрачненное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса, с его атласистой хвоей и райски-зелеными листьями, с его муравьями, ползущими по преображенному, разноцветнейшему сукну пледа, с его птицами, запахами, горячим дыханием крапивы, плотским душком нагретой травы, с его небесной синевой, где высоко-высоко гремел самолет, как бы подернутый синей пылью, синей сущностью тверди: он был синеват, как влажна рыба в воде».

*Итак, балансирование между приватной и публичной сферами творчества составляет один из смысловых центров «Дара» В.Набокова как «романа о художнике».* Сокровенная уединенность ассоциируется у главного героя с погружением в свободное от конечных «целей» созерцание бытия, в мир памяти, языка, игры слов, созвучий, рифм, мыслительных конструкций. Расширение «приватной» области творчества обнаруживает в художнике потребность во внутреннем собеседничестве с иными – близкими и враждебными ему сознаниями, со своим трансцендентным «я». При этом публичное пространство восприятия и обсуждения произведений искусства выведено в романе по преимуществу пародийно – как дискурс то «увеселительных», то «обстоятельных» рецензий, подмешивающих, по выражению Кончеева, «нестерпимый человеческий душок в область свободного мнения».

 Библиографический список

1. Александров В.Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова // В.В.Набоков: pro et contra. Сост. Б.Аверина, М.Маликовой, А.Долинина; комментарии Е.Белодубровского, Г.Левинтона, М.Маликовой, В.Новикова; библиогр. М.Маликовой. СПб., РХГИ, 1997. С.375 – 394.
2. Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В.Набоков: pro et contra. Сост. Б.Аверина, М.Маликовой, А.Долинина; комментарии Е.Белодубровского, Г.Левинтона, М.Маликовой, В.Новикова; библиогр. М.Маликовой. СПб., РХГИ, 1997. С.697 – 740.
3. Леденев А.В. Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины ХХ века. М. – Ярославль, 2004. 255 с.
4. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В.В.Набоков: pro et contra. Сост. Б.Аверина, М.Маликовой, А.Долинина; комментарии Е.Белодубровского, Г.Левинтона, М.Маликовой, В.Новикова; библиогр. М.Маликовой. СПб., РХГИ, 1997. С.643 – 666.
5. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В.Набоков: pro et contra. Сост. Б.Аверина, М.Маликовой, А.Долинина; комментарии Е.Белодубровского, Г.Левинтона, М.Маликовой, В.Новикова; библиогр. М.Маликовой. СПб., РХГИ, 1997. С.491 – 513.
6. Толстой Ив. Ходасевич в Кончееве // В.В.Набоков: pro et contra. Сост. Б.Аверина, М.Маликовой, А.Долинина; комментарии Е.Белодубровского, Г.Левинтона, М.Маликовой, В.Новикова; библиогр. М.Маликовой. СПб., РХГИ, 1997. С.795 – 805.
1. Текст романа приводится по изд.: Набоков В.В. Собр соч. в четырех томах. Т.3. М., «Правда», 1990. [↑](#footnote-ref-1)
2. Выделено В.В.Набоковым. [↑](#footnote-ref-2)