

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет
Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Сидоров Никита Александрович

АВТОРСКИЙ ГОЛОС В СБОРНИКЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА
«СТИХИ»

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Тимофеев Валерий Германович,
кандидат филологических наук, доцент СПбГУ

Санкт–Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СУБЪЕКТ-ПОЭТ.....	8
1.1 «Каким бы полотном...»: способы выражения позиции.....	8
1.2 Поэт в начале пути. Свет и звук.....	11
1.3. Память, горе любви и природа. Истоки творчества.....	16
1.4. Зрелость.....	30
ГЛАВА 2. ЭКСПЛИЦИТНОЕ «Я».....	33
2.1 Поэзия и наблюдение.....	33
2.2 Двойники.....	40
2.3 Память.....	44
ГЛАВА 3.....	47
3.1 Нарратив в стихотворении «Слава».....	47
3.2 «Парижская поэма»: автор, герой, рассказчик и традиция.....	54
3. 3. «К кн. С. М. Качурину»: нарративная ловушка.....	65
Заключение.....	70
Список литературы и источников.....	73

ВВЕДЕНИЕ

Проблема авторского самосознания в произведениях Набокова часто привлекала внимание исследователей. Однако, объектом исследования чаще всего была проза, в то время как поэзия оставалась на периферии внимания. На наш взгляд, этому способствовала как оценка поэзии Набокова многими критиками как второстепенной по отношению к его прозе, так и по отношению к поэтической традиции¹. Это подтверждается историей издания произведений Набокова в современной России. Так, рассматриваемый нами итоговый авторский сборник "Стихи" (1979) был издан в России только в 2015 году. Этот сборник выбран нами не случайно. Мы исходим из того, что создание Набоковым собственного образа (авторского мифа) является крайне важным направлением его творчества. Многочисленные интервью Набокова, собранные автором в *Strong Opinions*, и в особенности их манера, с достаточной убедительностью указывают на это. Сборник «Стихи» как ретроспективный взгляд на творчество решает эту же задачу относительно его поэзии. Более того, сборник, как последнее завершённое произведение автора, можно считать итоговым.

Актуальность этой работы заключается в том, что сборник «Стихи» до сих пор еще не был описан отдельно на русском языке². В 1985 году вышла работа Лорана Рабата, посвященная сборнику. В ней он отметил, что «сборник еще не стал объектом какого бы то ни было серьезного исследования, впрочем, как и поэзия Набокова вообще (перевод мой — Н.

¹ См.: Morris, Paul. D. *Reading Nabokov's Reception* / Paul D. Morris. Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice. — University of Toronto Press: 2010. — P. 32.

² Отклик Кейса Верхейла на выход сборника скорее представляет собой размышление о поэзии Набокова вообще, перегруженное к тому же оценочными суждениями. См.: Верхейл К. Малый корифей русской поэзии. Заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо. — Париж, 1980. — № 4 (12). — С.138-145.

С.)»³. С тех пор, сборник так и не стал объектом серьезных исследований, некоторые попытки общего обзора поэзии Набокова предпринимались, среди которых можно выделить главу «Poetry»⁴ в *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, а также предисловие Марии Маликовой к сборнику «Стихотворения»⁵ и ее же статью в недавнем переиздании «Стихов»⁶. Так же можно отметить работы, посвященные отдельным стихотворениям или группам стихотворений.

В рамках этого исследования нас не интересуют ни история рецепции поэзии Набокова как таковая, ни оценочные суждения критиков о ней. С достаточной полнотой вопрос рецепции поэзии Набокова рассмотрен Полом Д. Моррисом. Он заключает, что чисто эмпирически, количественно она получила недостаточно внимания. Среди причин Моррис называет выдающиеся способности Набокова-прозаика; недостаточность эмигрантской аудитории, оторванность от большинства носителей русского языка; в конце концов, переход на английский язык.⁷ Сам Моррис хотя и говорит о несомненной важности изучения поэзии Набокова, все же, что следует хотя бы из структуры его книги, пытается вывести некую формулу «лирического голоса» или «лиризма» Набокова, чтобы затем обнаружить этот голос в его прозе и драматургии. В итоге, только одна глава из семи

³ Rabaté Laurent. La poésie de la tradition: étude du recueil Stixi de V. Nabokov // *Revue des études slaves*. — 1985. — tome 57, fascicule 3. — P. 397.

⁴ Scherr, Barry P. Poetry // *The Garland companion to Vladimir Nabokov* / edited by Vladimir E. Alexandrov. — (Garland reference library of the humanities ; vol.1474). — Routledge, New York: 1995. pp. 608-625.

⁵ М. Э. Маликова. Забытый поэт (вступ. ст.)// Набоков В. В. Стихотворения / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М. Э. Маликовой. («Новая Библиотека поэта»). — Спб.: 2002.

⁶ М. Э. Маликова. Ничья меж смыслом и смычком // Набоков В. Стихи.—Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С.296-331.

⁷ Paul D. Morris. Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice. — University of Toronto Press: 2010. — P.5.

посвящена собственно анализу поэзии, в большей степени тематическому, со специальным рассмотрением лишь пяти стихотворений.

В задачи нашего исследования также не входит установление связи между формальными признаками текста и этикой, эстетикой, метафизикой Набокова. Хотя **предметом** нашего исследования и является авторское самосознание и его объективация в тексте, мы подходим к нему не как к метафизической категории, а как к формальному приему и измерению текста. Критики, обращавшиеся к поэзии Набокова, в качестве фокуса исследования нередко избирали предисловие Веры Набоковой к «Стихам»: «Теперь, посылая этот сборник в печать, хочу обратить внимание читателя на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о „потусторонности“, как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении “Влюбленность”»⁸. Этому предисловию уже почти сорок лет, и теперь легче сосчитать критиков, не ссылавшихся на «потусторонность». Ей уделено немало внимания, достаточно упомянуть хотя бы монографию В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность», где многие формальные аспекты набоковского письма объяснены с точки зрения реконструированной системы идей. Нас же интересует не то, что стоит за формальными решениями, а то, как они осуществлены в тексте и каково их место в его структуре.

Цель нашей работы — выявить основные формы объективации авторского сознания, а также авторского присутствия (голоса) в сборнике Набокова «Стихи». Под «автором» в этом смысле мы, конечно же, имеем в виду категорию абстрактного автора. Для достижения этой цели мы выполняем следующие **задачи**:

⁸ Вера Набокова. Предисловие к сборнику *Стихи* (1979) // Набоков Владимир. Стихи. — Анн Арбор, Мичиган: Ардис. — 1979. — С. 3.

1. Выявить функции приема разделения субъекта на инстанции. В первую очередь, это касается отношений Я и души/сердца как частей разделенного лирического субъекта;
2. Выявить функции грамматического разделения субъекта (переходы от первого лица к третьему);
3. Провести нарратологический анализ повествовательных поэм и прочих текстов, содержащих несколько коммуникативных инстанций кроме собственно лирического субъекта;
4. Проанализировать случаи тематизации фигуры пишущего (лирический субъект — писатель/ поэт);
5. Представить примеры техник интертекстуальности (аллюзии, пастиши, пародии, мистификации), при помощи которых реализуется авторский голос.

Методологическую основу нашего исследования, в первую очередь, составили методы структурного анализа поэтического текста, сформированные и примененные в работах отечественных исследователей (Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, Ю. И. Левин, А. К. Жолковский), а также их обобщающие наблюдения в области русской поэзии. Во-вторых, это термины и методы нарратологии. Слово «авторский» в заглавии нашей работы, конечно же, подразумевает фигуру абстрактного автора. Мы используем эту категорию, понимая ее как «обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя»⁹, в полной мере осознавая, что это конструкт, создаваемый нами при чтении. Как пример нарратологического анализа лирики для нас важна работа Р. Hühn и J. Schönert «The Narratological Analysis of Lyric Poetry». Они описывают поле компетенций абстрактного

⁹ Шмид В. Нарратология. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — С. 56.

автора следующим образом: «Абстрактный автор (abstract author)/ пишущий субъект (composing subject) отвечает за систему ценностей, норм и смысл (meaning), скрытые в формальной, стилистической, риторической, структуре текста. Эта структура является позицией (attitude) или точкой зрения (stance), которая должна пониматься как конструкт, а не как принадлежащая конкретному человеку»¹⁰. И наконец, мы обращаемся к понятиям когнитивной поэтики в свете проблемы дейксиса, а также в связи с метафорой THE DIVIDED SELF, реализованной в ряде стихотворений Набокова¹¹, особенно тех, в которых тематизируются ностальгия и комплекс отношений лирического субъекта с родиной вообще.

¹⁰ Hühn, P., & Kiefer, J. The narratological analysis of lyric poetry: Studies in English poetry from the 16th to the 20th century. Berlin ; New York: Walter deGruyter. — 2005. — P. 9.

¹¹ Наше внимание к этой особенности привлекла работа М. А. Barreras Gomez (The DIVIDED SELF metaphor: A cognitive-linguistic study of two poems by Nabokov) // International Journal of English Studies. — 2015. — Vol 15, No 1. — pp. 97-113.

ГЛАВА 1

СУБЪЕКТ-ПОЭТ

Размышляя о том, как лучше структурировать свое исследование, мы пришли к выводу, что ради честности нужно смоделировать в нем порядок нашего мышления о поэзии Набокова. Так, одним из порождающих механизмов становится анализ конкретного стихотворения; затем наблюдение схожих мотивов или формальных в нескольких; наконец, выделение какого-то значимого единства среди нескольких текстов. Поэтому мы сначала уделим внимание тому, что подтолкнуло нас к тем или иным выводам. Мы будем, поэтому, нередко двигаться ретроспективно; что, в конце концов, можно обосновать и ретроспективностью самого сборника.

1.1. «Каким бы полотном...»: способы выражение позиции

Начнем наше исследование со специфического типа лирического субъекта, которое условно обозначим «субъект-поэт». Такой тип субъекта является наиболее откровенным способом тематизировать пишущее сознание в тексте. При этом, на некотором начальном, наивном уровне, у читателя возникает соблазн увидеть здесь прямое высказывание, постулирование эстетических или этических принципов автора. Как сказано в «Парижской поэме»: «В зале автора нет, господа» (*Стихи*, 272)¹². Мы понимаем любой тип лирического субъекта, в том числе «субъект-поэт», как конструкт. Однако мы допускаем, что лирическому субъекту могут быть делегированы те или иные ценности, нормы. Более того, очень часто в таких стихах Набокова субъект-поэт выступает именно как носитель конкретных этических ценностей, артикулированных вполне ясно и четко. Так в, пожалуй,

¹² Здесь и далее даются внутритекстовые ссылки на издание: Набоков Владимир. Стихи. — Анн Арбор, Мичиган: Ардис. — 1979.

самом политически откровенном стихотворении «Каким бы полотном...» лирический субъект заявляет, что несмотря на ту жалость, что он испытывает к родине, он все же не примирится с ее нынешним состоянием. Стихотворение написано в 1944 году; оно полемически обращено, по более позднему выражению Г. Струве, к «советскому патриотизму»¹³. Контекст его написания Набоков обозначил так: «Как известно, по какому-то странному совокуплению разнородных мыслей, военная слава России послужила для некоторых архибуржуазных кругов поводом к примирению с ее режимом. Один литературный журнал, который специализировался на этом патриотическом трепете, обратился ко мне с просьбой сотрудничать и получил от меня следующую, довольно неожиданную для него лепту»¹⁴. Заметим, что Набоков очевидно не смог удержаться от иронии ни в стихах, ни в комментарии к ним. Он показывает внутренние противоречия противной позиции: употребляет эпитет *архибуржуазный* как выражение одной из самых страшных сущностей с точки зрения советской идеологии, как бы намекая примирившимся, что с ними то как раз *там* никто не примирялся. Так и в стихотворении строка «советская сусальнейшая Русь» — это, с одной стороны, тот образ родины, который «по какому-то странному совокуплению разнородных мыслей» сложился в головах некоторого круга эмигрантов, а с другой стороны — с авторской — это не что иное, как анаграмма СССР, усиленная аллитерациями на *с*.

Мы также видим в этом стихотворении иронию по отношению к определенной стихотворной традиции. Стихи довольно грузные, потому что Набоков выбрал 6-ст. ямба, напоминающий о традиции патетической

¹³ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. — 3-е изд., испр. и доп.—Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996.— С. 255.

¹⁴ Набоков. В. Стихи и комментарии // В. В. Набоков: pro et contra. Том 2 / Сост. Б. В. Аверина, библиогр. С.А.Антонова. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 138.

гражданской лирики, размером которой он стал в второй половине XIX века¹⁵. Однако им написаны только нечетные строки (полная метрическая схема выглядит так: 6-5-6-4//6-4-6-4), что делает его ритм более разнообразным, а пафос менее строгим. В последних строках обеих строф грамматически присутствует первое лицо (лирический субъект): «не поклонюсь, не примирюсь» и «увольте, я еще поэт». В них сжато дается то, что можно было бы назвать сообщением: «Нет, не примирюсь, потому что я поэт». Краткость смысла поддерживается краткостью формы: он выделен на уровне ритмики.

Добавим также, что жалость, которая служит антитезой к непримиримости, отнесена не к Я, а к *душе*. В дальнейшем мы еще не раз увидим такое разделение субъекта, которое мы инструментально обозначает как сущностное: разделение на Я (носитель сознания) и на душу/сердце (носитель эмоций). Две эти инстанции можно также рассмотреть как отвечающие соответственно за рефлексию и интроспекцию¹⁶. Однако такое разделение становится осознанным формальным приемом у Набокова не сразу.

Подводя итог этого анализа, мы можем сказать, что в таком небольшом стихотворении — одно предложение — мы наблюдаем высокую степень рефлексии, частичным агентом которой является лирический субъект. Полнотой рефлексии обладает пишущий субъект (*composing subject*), или абстрактный автор. Объектом рефлексии становится не столько «смысловое содержание» текста, а сам текст, его написание. Мы видим это в ритмических, эвфонических и лексических решениях. Отметим также, что из одиннадцати существительных семь — в творительном падеже, что может иметь семантическую связь с поэтом-творцом (хотя ни один из случаев не является

¹⁵ Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — 2-е изд., доп. — М.: «Фортуна Лимитед», 2000. — С. 172-173.

¹⁶ См.: Тимофеев В. Г. Конвенция. Рефлексия. Интроспекция // Авторское самосознание. Учебно-методическое пособие. — Спб.: «Конвенция», 2002.

инструментальным); из оставшихся четырех, одно — в родительном (*немого рабства*, что подчинено существительному *скукой*), а три — в именительном: *Русь, душа, поэт*. Таким образом, мы можем говорить об установлении грамматической связи между лирическим субъектом, его объектной стороной (душой) и широким объектом стихотворения — родиной. Если это так, то эта связь противопоставляется той идейной связи (примирение), составляющей предмет стихотворения.

1.2. Поэт в начале пути. Свет и звук.

Столь сознательное, рефлексивное построение стихотворения вокруг авторской субъективности не всегда было элементом поэтической техники Набокова. В ранних стихах, где лирический субъект является поэтом, отношение субъекта к различным объектам его сознания чаще просто тематизировалось, а не становилось формообразующим фактором. Так в первом стихотворении сборника, которое относится к выделенному нами подкорпусу (субъект-поэт) и незамысловато озаглавлено «Поэт» (*Стихи, 9*), лирический субъект-поэт показан среди мира «обугленных развалин». Он отделен от этого мира, не сопричастен ему: «с моею музою незримой / так беззаботно я брожу». Муза является чисто инструментальным подразделением его личности. Позиция, выраженная здесь, полностью совпадает с романтическим мифом поэта, отрешенного от этого мира, мифа, которой воплощен в названии сборника *Горний путь*, куда вошло это стихотворение. Здесь мы не найдем рефлексии творческого процесса, ни проблематизации творчества как такового. Муза — это неизбежный романтический атрибут поэта, залог той метафизической позиции, которая выражена в двух последних строфах. Приведу одну из них:

«Я в стороне. Молюсь, ликую,

и ничего не надо мне,
 когда вселенную я чую
 в своей душевной глубине».

Эпитет «невидимая» означает, что муза является тайной для всех, кроме поэта, и никто кроме него не знает, когда муза с ним.

В стихотворении «Еще безмолвствую» (*Стихи, 21*) субъект-поэт уже размышляет о своем становлении. *Тишь*, в которой он крепнет — это метафора творчества как бы для себя, меньше для читателя, потому что признание и слава еще далеки, да и сами стихи еще не настолько велики. В прямом смысле слова. А вот *во мгле моей души* скрываются очертания будущих стихов «как выси горные в предутреннем тумане». «Предутренний» опять же отсылает нас к теме пути; поэт готовится сделать первый шаг в свой «неизбежный день», то есть в уже расцветшее творчество. Здесь мы видим, как самосознание пишущего субъекта проявляется в пространственных и временных категориях: движение от *тиши, мглы, предутреннего тумана* к *высям горным, дню и звенящей первой ступени*. Эта же тема творчества в тишине появляется в последней строфе стихотворения «Football» (*Стихи, 24-25*), в котором избыточное описание того, что видел («Я видел...», начинается стихотворение) лирический субъект, играя в футбол и попутно наблюдая за юношей и девушкой, сменяется темой творчества *неведомого* им; они не знают — впрочем, как и читатель до этого момента¹⁷ — что один из игроков на поле (лирическое я) — поэт. Футболист является лишь обманной позицией для отвода глаз, точно также, как и заглавие: стихи совсем не про футбол. Субъект «в молчанье, по ночам, творит, неторопливый, / созвучия для будущих веков». Так закрепляется оппозиция «звук(звучание)— тишина (молчание)» как оппозиция поэзии (творчества) и жизни, а также довольно

¹⁷ При этом, конечно же, читатель осознает, что само стихотворение написано поэтом, не обязательно отождествлять его с лирическим субъектом.

оптимистическая оценка своей поэтической судьбы, присущая ранним стихам Набокова.

В стихотворении «У камина» (*Стихи*, 28) мы уже видим, поэта, наблюдающего свое творчество. Очень ясно и мастерски прописанный образ угольков в камине занимает всю первую строфу. Этот образ становится порождающим. Во второй строфе поэт смотрит в камин и сочиняет стихи: «я гляжу, изумленно внимая, голосам моих первых стихов». В третьей строфе устанавливается связь между оживающими словами и образом угольков, а точнее образом, который возбуждается ими в памяти. В последней строфе память показана как порождающий механизм творчества:

«воскрешаю я все, что бывало,
хоть на миг умилило меня:
ствол сосны пламенеющий, алый
на закате июльского дня...»

Мы видим, что в стихотворении авторское сознание разворачивается во времени. Оно целиком посвящено тому, как сочиняются стихи, как воображение от исходного образа угольков отсылает автора к памяtnому образу. В то же время, это «движение» в пространстве воображения противопоставляется закреплённости в физическом пространстве, которое отражено в заголовке.

В стихотворении «Когда мечтательно склонившись у дверей...» мы видим ту же позицию поэта, как и в «Football». Поэзия — «ненужное признание». Оно ненужно никому, кроме поэта: ни *рабыне губ* его, ни полузавистливым друзьям. Здесь также есть оппозиция видимое/невидимое, а способностью *видеть* наделен поэт, но не другие:

«Деревья вешние в мерцающих венцах,
улыбка нищего, тень дыма,

тень думы — вижу все; в природе и в сердцах
мне ясно то, что вам незримо».

В последней строфе творчество поставлено в один ряд с памятью («Благоговею, вспоминаю, / творю») и названо светом, который поэт не променяет на слепоту других. Здесь мы видим еще одну из основных метафор творчества у Набокова: творчество — это знание, а значит свет. Метафора «знание — это свет» здесь только используется, но позже Набоков будет ее реализовывать, и зрение/слепота (слабое зрение) персонажа станет сюжетообразующей, как, например, в «Камера Обскура» или «Пнине». Итак, это вторая метафора творчества наряду с «поэзия — звук (речь)». С ее помощью поэт противопоставлен другим — любовнице, друзьями — что сближает это стихотворение с «Football», написанным также в Кембридже.

Еще одно кембриджское стихотворение «Так будет» (*Стихи*, 35) представляет собой обращение поэта к конкретному читателю. Общая атмосфера текста заставляет нас думать, что этот образ — образ возлюбленной, хотя никаких грамматических указаний на это нет, все глаголы либо в будущем времени, либо императивы. Условимся на возлюбленной. Возлюбленная оставлена поэтом: «прими, пойми стихи, задуманные мной / на дальней пристани в ночь звездную изгнанья». Поэт-изгнанник (эмигрант) давно покинул родину и оставил там свою возлюбленную. Заметим, что единственным данным в тексте связующим звеном является собака, «которая когда-то, / смеясь по-своему, глядела мне [поэту - *Н.С.*] в глаза», а в воображаемом будущем уже старая и забыла поэта. Здесь мы видим, во-первых, одну из важных тем набоковской поэзии — творчество как связь с будущим. Ведь чтобы то, что описано в этом стихотворении случилось, должны были произойти огромные перемены, и речь может идти только о далеком будущем. Во-вторых, это одно из тех стихотворений, где утрата родины связана с утратой возлюбленной.

«Довольно естественно, что для молодого изгнанника утрата отечества сливалась бы с утратой любовной»¹⁸ — сказал Набоков на авторском вечере 7 мая 1949 года, и прочитал «На закате, у той же скамьи», обстановка в котором та же, что и в «Так будет»: закат, скамья, ручей (река).

Стихотворение «И. А. Бунину» (*Стихи*, 38) — единственное в своем роде в этом сборнике. Это послание ученика учителю; в первых четырех строфах стих Бунина сравнивается с каким-то образом, и перечисляется то, что Бунин «любит» как поэт. В последней строфе выражено как бы кредо поэта:

«Безвестен я и молод в мире новом,
кощунственном, но светит все ясней
мой строгий путь: ни помыслом, ни словом
не согрешу пред музою твоей».

Здесь мы видим, во-первых, тему безвестного творчества (творчество в тишине); во-вторых, противопоставление поэта «кощунственному» новому миру; в-третьих, снова использована метафора «творчество — это свет», а также метафора «творчество — это путь». Это смешение метафор приводит к не вполне очевидной и несколько неловкой конструкции «путь светит»¹⁹. Светом, то есть ориентиром является творчество (муза) Бунина. Набоков отправил ему это стихотворение через два года после написания (в сборнике оно датировано 1920 г.), сопроводив его разъяснением: «Я хочу только, чтобы вы поняли, с каким строгим восторгом я гляжу с моего холма на сверкающую вершину, где в скале вами вырезаны вечные, несравненные

¹⁸ Набоков. В. Стихи и комментарии, с. 135.

¹⁹ В Национальном корпусе русского языка (URL: <http://www.ruscorpora.ru>, дата обращения: 15.04.17) нам удалось найти только один пример подобной синтаксической конструкции, в романе А. Н. Вербицкой «Ключи счастья» (1909):

«И он повел ее к счастью. Слепую и опьяненную. Но и в слепоте и в опьянении светил ей этот путь.»

слова»²⁰. Здесь использована та же пространственная метафора гор, означающая степень развитости поэзии, что и в «Еще безмолвствую...». Молодой поэт — на холме, а слова зрелого — на вершине. Эпитет «сверкающая» повторяет реализацию метафоры света.

1.3. Память, горе любви и природа. Истоки творчества.

Следующее стихотворение, «Как объясню?...», было впервые опубликовано в сборнике *Стихи*, хотя датировано оно 10 декабря 1922 года (*Стихи, 70-71*). У нас возникает закономерный вопрос: почему Набоков включил это ранее неопубликованное стихотворение в итоговый сборник? На наш взгляд, оно выгодно выделяется тем, что здесь появляются зачатки рефлексии над творчеством, и более того, она становится формообразующим фактором. Стихотворение разделено на две большие и неравные строфы. Первые четырнадцать строк образуют искаженный сонет французского типа²¹ с нетрадиционной рифмовкой: *аБаБ вГГв ДДе ЖЖе*. Как мы видим, в катренах сочетаются перекрестная и опоясывающая рифмовки, а общее количество рифм достигает 7, при характерных для сонета французского типа 4-5. Более того, сонет синтаксически разорван. Только первый катрен закончен; второй катрен начинает предложение, законченное в первом терцете; первый терцет заканчивается точкой, а второй составляет часть длинного предложения, общей длиной в 11 строк, занимающего также последующие два четверостишия (назовем их так, чтобы не путать с частями сонета). Однако такое синтаксическое решение оправдывается темой: разорванность мысли. Первый раз она появляется в терцетах сонета:

«Стой! Может быть, в стихах мы только лжем,

²⁰ Цит. по М. Шраер. Набоков: Темы и вариации. — СПб.: Академический проект, 2000. — С. 134.

²¹ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — 2-е изд., доп. — М.: «Фортуна Лимитед». 2001. — С. 224.

темним и рвем сквозную мысль в угоду
 размеру? Нет, я верую в свободу
 разумную гармонии живой».

Вопрос адресован музе, которая должна научить поэта выразить мысль, воспоминание в *понятном стихе*. Здесь мы видим, что тема «разорвана», «сквозная мысль» повторяется формально. Во-первых, в катренах отсутствует сквозная рифма; во-вторых, «Стой!» нарушает ритм, и приходится остановиться, сделать сверхсхемное ударение на этом слове, а затем запнуться и на ударение в «может»; далее анжабеман «в угоду / размеру?». Синтаксический и ритмический строй разрываются, потому что вопросительный знак останавливает нас на слабой доле стиха, разрывая стопу.

Общей темой стихотворения является память, воспоминание. Поэт оказывается проездом в чужом городе и останавливается у дома, который кажется ему «бессмысленно, пронзительно знакомым». Он его не знает, но узнает, что выражено оксюмороном «мне, вольному бродяге, незнакомом / и мне — родным». Из этого выходит, что память здесь имеется в виду не личная, как это было, например, в «У камина», а надличная. Вспоминая стихотворение Гумилева, можно назвать ее *прапамятью*:

«Моя душа, как женщина, скрывает
 и возраст свой и опыт от меня».

Здесь так же речь идет о жизни души, выходящей за рамки жизни человека. И в рамках этой темы можно тоже говорить о разрыве, который ощущается в воспоминании: разрыв между образом и памятью. Поэт так и не может вспомнить, *что* он вспоминает. Тема разрыва повторяется в последнем четверостишии:

«и вот опять стою я перед домом,
 пронзительно, пронзительно знакомым,

и что-то мыслью мою темнит и рвет».

Судя по всему, речь здесь идет о разрыве между мыслью и ее выражением, который был проблематизирован уже «сонетной» части. Как мы увидели, разрыв не только тематизирован, он становится формообразующим фактором, что выражается в ритмике, строфике и синтаксисе. Однако разрыв уравнивается связью, в роли которой выступает память. Поэт не может установить объект воспоминания, но он понимает ту связь, которая между ними существует. Эта связь входит в форму на уровне эвфонии и композиции. Аллитерации на *n*, *p* и *z*: *призрак перельется, проезжий праздный, пронзительно знакомым*; на *k* и *s*: *в сплошном окне косую кисею*; чрезвычайно вязкая на *v* и *z*: *в безвестных безднах памяти* (здесь это еще и связь семантическая); на *z* и *d*: *жду поздних поездов*. Также мы наблюдаем многочисленные повторы, как почти целых строк, так и отдельных слов.

Подводя итог этому разбору скажем, что это первое хронологически стихотворение в сборнике, где субъект является поэтом, который размышляет над природой творчества, его возможностями и ограничениями, памятью как порождающим механизмом, и где вместе с этим, основная тема (разрыв—связь) становится фактом формы и присутствует на многих уровнях текста. Это говорит нам о повышении рефлексивности в тексте, и вытекающей из нее работы автора с текстом. Тот факт, что это стихотворение Набоков включил только в итоговый сборник, может говорить нам о серьезной переоценке своего творчества, которая проявлялась как в том, из него исключалась часть ранее опубликованных произведений, так и в том, что некоторые ранее неопубликованные стихотворения, напротив, включались. Д. Бартон Джонсон подсчитал, что только 23% текстов, вошедших в *Стихи*, входили и в другие сборники. То есть 170 текстов

попали только в *Стихи*, а 47 из них, судя по всему, вообще не были опубликованы ранее²².

Со стихотворением «В каком раю впервые прожурчали...» (Стихи, 78-9) мы входим в 1923, бывший особенно плодотворным для поэта. Только на январь приходится 15 стихотворений. Основная тема этого стихотворения схожа с темой «Как объясню?..»:

«В каком раю впервые прожурчали
истоки сновиденья моего?
Где жили мы, где встретились вначале,
мое кочующее волшебство?»

Поэт задается вопросом об истоках своего творчества, и ищет их в памяти, превосходящей пределы индивидуальной. Само творчество здесь названо *кочующим волшебством*. Это развивается в композиции стихотворения. В каждой строфе от первого лица описывается одна эпоха. Рим времен Августа; крестовые походы; экспедиция в Новый Свет; XVIII век, термидорианский переворот; XIX век, Петербург, дуэль и, видимо, смерть поэта. В каждой строфе — взаимоотношения поэта и музы, но слово *муза* ни разу не фигурирует в тексте, есть лишь местоимение *ты*. *Я* и *ты* всегда разлучены; «вставали за разлуками разлуки» повторяется в пятой и последней строфах; в последней строфе тройное анафорическое «и вновь» — все этой свидетельствует о постоянном повторении разлуки. Таким образом, творчество постоянно кочует во времени (истории), а поэт в поисках своей музы. Стихотворение заканчивается так: «и вновь я обречен извечной муке / твоей неуловимой красоты». Недостижимость, таким образом, является залогом продолжения творчества (*мука*).

²² Johnson, D. Barton. Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch // Russian Literature Triquarterly. — 1991. — №24. — P. 314.

Заметим, что в этом стихотворении автор отходит от лирической модальности. Оно построено как разыгрывание картин и образов, его лирический субъект примеряет разные исторические маски. Это один из ранних примеров перехода Набокова к преимущественно описательным / повествовательным текстам от лирики, который окончательно произойдет к концу 1920-х годов²³.

Стихотворение «В кастальском переулке есть лавчонка...», датированное следующим днем (17 января 1923 г., впервые — *Стихи*, 80-81), также характеризуется отходом от лиричности. В нем поиск поэтом слов показан как сцена в лавке колдуна, который слова «продает поэтовой тоске». Колдун предлагает поэту на выбор две лиры: «новейшую: большой позолоченный, / хомут и проволоки вместо струн» и «старинную, в сухих / и мелких розах». От обеих поэт отказывается; про первую лишь сказано «Я отстранил ее...». Колдун предложил ее, поняв откуда поэт, и, видимо, она означает новейшую русскую поэзию; вторая же оказалась слишком нежной для рук поэта (традиционная поэзия). Отказ от лирики — отказ от лиры. Поэтому следующий товар, предложенный колдуном — это слова-самоцветы, описательные слова: «слова-туманы и слова-рассветы, / слова бессилия и торжества». В итоге поэт от всего отказывается, потому что не нашел, чего искал: «Что нужно мне? Одно простое слово / для горя человеческой любви». Выходит, что стихотворение о том, как поэт не может выразить одним словом это самое горе любви. В этом ему не могут помочь ни разные формы лирики, ни описательные слова. Еще раз мы встречаемся с размышлением о границах поэзии и границах возможного в ней. *Человеческое* оказывается слишком человеческим, и поэтому не может быть выражено; вместо любовного стихотворения получается стихотворение о поэзии.

²³ Johnson, D. Barton. Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry, P. 316.

Почти во всех стихотворениях января 1923года так или иначе появляется тема несчастливой любви или разлуки с любимой. Ее нет в «**Я где-то за городом, в поле...**» (20 января 1923 г., *Стихи*, 83), но мы можем ее предположить ввиду нахождения его в ряду этих стихотворений. Поэт в поле и думает о самоубийстве. Его сердце «вздулось к ним [звездам], / как темный купол гулкой боли». Выбор стоит между тем, чтобы застрелиться:

«и дула кислотатый лед
прижав о высохшее небо,
в бесплотный ринусь ли полет
из разорвавшегося гроба?»

или смириться:

«Или достойно дар приму
великолепный и тяжелый —
всю полнозвучность ночи голой
и горя творческую тьму?»

Мы видим, что здесь *горе* ассоциировано с творчеством; вероятно, это то же самое «горе человеческой любви». Таким образом, горе становится залогом творчества, его условием.

Любовная тема находит и другое развитие. Немало стихотворений Набокова о родине написаны как любовная лирика. Вот первая строфа стихотворения «Родине» (1923, *Стихи*, с. 96):

«Воркующею теплотой шестая
— чужая — наливается весна.
Все ждет тебя душа моя простая,
гадая у восточного окна».

Здесь создается образ лирического субъекта, ожидающего у окна встречи с будто бы возлюбленной. В чужой весне он видит предметы *родной* весны

(«березки» о которых писал Г. Струве в связи с ранней поэзией Набокова²⁴). В третьей строфе память, любовь и творчество переплетаются:

«Позволь мне жить, искать Творца в творенье,
звать изумленье рифмы и любви.
Не укоряй в час трудного горенья,
что вот я вспомнил ландыши твои».

Рифма и любовь поставлены здесь в один ряд; то есть поэзия и любовь родственны. Воспоминание возбуждает в субъекте и то, и другое. В последней строфе поэт говорит о том, что встреча будет «творчески-тиха», и он преподнесет подарок — «капля солнца в венчике стиха». Эта последняя строка о том, что поэзия (по крайней мере, его поэзия) способна содержать в себе очень ясные зримые образы. Она также о том, что поэзия это нечто очень ценное и даже равноценное тому, что может дать поэту родина (а вместе с ней ее природа и весна). В стихотворении «К родине» (1924 г., *Стихи*, 153) это выражено двустишием «Воздух твой, вошедший в грудь мою, / я тебе стихами отдаю». В этом смысле, здесь перед нами крайне оптимистичный субъект. Для него поэзия способна на все и видится им как одна из высших ценностей. Позже мы увидим, что Набоков отошел от безоговорочного оптимизма, сохранив при этом визионерский характер поэзии о родине. Родина — это образы родины, воображенные или вызванные в памяти, вольно или невольно (во сне, например, или по случайной ассоциации). В уже цитированном «К родине» есть двустишие «Так все тело — только образ твой, / и душа — как небо над Невой»: субъект сам становится образом родины.

Стихотворение «Река» (1923 г., *Стихи*, 97-100) является одним из самых смелых ритмических экспериментов раннего Набокова, в результате чего оно само становится похожим на реку. Оно построено вокруг темы памяти —

²⁴ Струве Г. П. Русская литература в изгнании, с. 119.

памяти о реке как символе родины. В нем мы находим метаязыковые и метапоэтические замечания вроде «Вечереет... / (И как объяснить, / что значило русское «вечереет»?)»; «на деревянный навес / взберусь / (... Русь!..)»; «качаю — ловлю я, качаю — ловлю / строки о русской речонке, / строки, как отблески солнца, бессвязные...» — стихи не только тяготеют к изобразительности, они сами становятся образами (родины) или их подобием.

Другим проявлением поэтического оптимизма, на наш взгляд, является осознание себя всемогущим творцом в мире полном творчества. Этот мир двояк: с одной стороны, это мир природы, а с другой — мир поэзии (традиции, и шире — искусства). Субъект в такого рода текстах отличается не только оптимизмом, но и крайним эгоцентризмом. Как природа, так и поэтическая традиция призывают его к творчеству, они обе — для поэта. Мы видим это, например, в стихотворении «В часы трудов счастливых и угрюмых...» (1923 г., *Стихи*, 102):

«Ударит и скользнет Господь по лире,
здесь отзвук — свет еще одной зари...
Здесь все творит в сладчайшем этом мире
и от меня все требует: твори».

Господь здесь появляется скорее не в религиозном смысле, а в творческом; он в высшей степени творец, к тому же с лирой, что сближает его с поэтом-лириком. Господь — субъект творчества в природе, как поэт — субъект поэзии. Но не только природа взывает к поэту: «Гул дантовский в тебе я слышу, тополь, / когда ты серебришься пред грозой» — традиция (в лице Данте) проникает в природу. Таким образом две области творчества — природа и поэзия — связываются, а поэт уравнивается с богом-творцом.

Заметим также, что два важных для Набокова медиума — свет и звук — уравниваются в процитированной строфе.

Образы природы эстетизируются: «и муравьиный вижу я Акрополь»; «и мотыльковых маленьких мадонн / закат в росинки вписывает тонко»; аллитерации в этих стихах подчеркивают установленную между природой и творчеством связь. В последней строфе все приходит к тому, что поэт объясняет, что не может не творить «когда весь мир, весь мир упрямый хочет / со мной дышать, гореть и говорить».

В других стихотворениях наоборот — поэзия «натурализуется» (как это было в «Реке»). Используется этот принцип и в «Как бледная заря, мой стих негромок...» (1923 г., *Стихи*, 113), что видно уже из первой строки. Заметим, что в ней также уравниваются свет и звук — стих негромок, как заря. Далее в первой строфе вводится тема наследия поэта:

«и кратко звуковое бытие,
и вряд ли мой разборчивый потомок
припомнит птичье прозвище мое.

Что ж делать, муза, жизнь моя. Мы будем
в подстрочном примечанье скромно жить...»²⁵

Затем сам поэт предстает пророком, который должен донести до людей, «что надо Божьей тенью дорожить». Но в силу краткости «звукового бытия» он этого сделать не может. Именно тема поэтического наследия становится отрезвляющим фактором и несколько умиряет оптимизм субъекта-поэта. Но

²⁵ Позднее, в поэме «Слава», при развитии той же темы Набоков снова использует и ссылку на свой псевдоним «Сирин», и почти без изменений мотив примечания: «в специальном труде, в примечанье к названью / эмигрантского кладбища» (*Стихи*, 267). Упоминания эмигрантского кладбища позволяет предположить, что поэтический оптимизм автора серьезно ослаб за прошедшие 20 лет.

она ничуть не умаляет его способности к восприятию того, что другим не видно («тень Божья»).

Подводя итог стихотворениям, написанным в 1923 году, мы можем сказать, что этот год не только был самым продуктивным для поэтического творчества, но и отличается наибольшим оптимизмом в осознании этого творчества. Вполне вероятно, что эти два явления взаимосвязаны.

После 1923 года в сборнике заметно уменьшается количество стихотворений в год и, конечно же, количество стихотворений, в которых тематизируется поэт. В стихотворении «Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?» (*Стихи*, 145; также публиковалось под заголовком «Демон») уже очень внятно утверждается тема призвания — не вскользь, как это было в более ранних текстах. Стихотворение представляет собой диалог между демоном и поэтом; оно написано терцинами и несомненно ассоциируется с «Божественной Комедией» Данте. Если вспомнить ее начальные строки, то можно сказать, один из мотивов «Комедии» — это поворотный момент в жизни поэта. В «Демоне» этот момент заключается в том, что демон хочет склонить поэта к молчанию: «Ты голоден и юн, / но не насытишься ты звуками. Не трогай / натянутых тобой нестройных этих струн». Он говорит, что поэт создан «для строгой тишины». Но поэт не поддается искушению, в последней строке заявляет: «Исчез он. Тает ночь. Мне Бог велел звучать». Мы видим, что поэтическое призвание подано здесь буквально; снова используется (хотя и неявно) оппозиция «поэзия—тишина».

Кроме дантовского подтекста здесь можно вскользь усмотреть и лермонтовский. По крайней мере, на нем акцентирует внимание В. Буллэ²⁶. Нам трудно с этим согласиться, так как тогда мы не можем объяснить выбор

²⁶ В. Буллэ. «Демон» Набокова и «Небожитель» Бродского // Старое литературное обозрение, 2001, №1. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/kul5.html> (дата обращения: 07.05.17)

Набоковым редкой формы для стихотворения. Более того, «Демон» Набокова плохо связывается с семантикой «Выхожу один я на дорогу» (Буллэ обращается к строкам у Набокова: «Узнай ее печать / на камне, на любви и в звездах над дорогой»). Когда Набоков имел в виду этот подтекст, он использовал и 5-стопный хорей и более сильные семантические связи. Например, уже упомянутое «К Родине» с первой строкой: «**Ночь** дана, чтоб думать и курить» ; и последними: «угол дома, памятный **дубок**, /граблями расчесанный песок» (*Стихи*, 153), явно свидетельствующими, что Набоков написал его с оглядкой на Лермонтова. Один из центральных мотивов стихотворения Лермонтова — дороги, жизненного пути — у Набокова упоминается демоном вскользь; мы уже видели, что тема пути часто реализовывалась Набоковым. Из этого мы заключаем, что дантовский подтекст более важен для рассматриваемого текста, чем лермонтовский. В конце концов, субъектом повествования в «Божественной Комедии» также является поэт, а сам текст содержит множество диалогов.

Следующее стихотворение в сборнике называется «Страна стихов» (*Стихи*, 146). В нем говорится о жизни на другой планете, «где не нужен / житейский труд»; где все можно получить за рифму или правильный сонет (сама «Страна» — контаминированный тип французского сонета²⁷). Не совсем ясно, к кому обращается поэт на протяжении стихотворения и кого означает «мы»: «Дай руки, в путь!», «где нам дадут...», «Там будем мы свободны и богаты...». В последней строфе мечта о стране стихов омрачается:

«И глядя в ночь на лунные²⁸ оливы

²⁷По определению Гаспарова таким является сонет с рифмовкой АББА+АББА+ВВГ+ДДГ: М. Л. Гаспаров. Русский стих начала XX века в комментариях, с. 224.

²⁸ С этим местом перекликается более позднее стихотворение «Вот это мы зовем луной...» (1942 г.), в котором пребывание на луне не так благостно, но принимается субъектом в

в стране стихов, где боги справедливы,
как тосковать мы будем о земле!»

Здесь мы видим, что присущая более ранним стихотворениям и важная для самосознания поэта оппозиция «поэзия—быт» носит менее строгий характер, и земной быт становится объектом тоски.

В следующих стихотворениях мы видим, как субъект-поэт открыто говорит о своем поэтическом мастерстве. Рассмотренная выше тема наследия, а также визионерство в них остаются. В стихотворении «Конькобежец» (1925 г., *Стихи*, 162), описав сначала самого спортсмена и его движения, поэт сравнивает себя с ним: «не я ли сам, с таким певучим свистом, / коньком стиха блеснул перед тобой». Как и в других стихотворениях автора, обращенных ко второму лицу, здесь одной из главных проблем является его идентификация. Последняя строфа:

«Оставил я один узор словесный,
мгновенно раскружившийся цветок.
И завтра снег бесшумный и отвесный
запорошит исчерченный каток».

по мнению Г. Шапиро «анаграмматически свидетельствует, что тот “узор словесный”, который оставляет на льду конькобежец, содержит посвящение: Вере Евсеевне Слоним Владимир Набоков Сирин»²⁹. Шапиро также указывает на то, что «Конькобежец» был написан незадолго до их свадьбы. Мы не беремся оценивать границы интерпретации в случае, когда исследователи находят анаграмму в довольно большом куске текста; однако, стоит признать, что авторское указание на «узор словесный» заставляет

последних строках: «У нас есть шахматы с собой, / Шекспир и Пушкин. С нас довольно.» (Стихи, 269).

²⁹ Шапиро Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц (пер. с англ. Т. Кучиной) // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html> (дата обращения: 12. 05. 17)

читателя задуматься, в том числе, потому что в отсутствии явного адресата этих строк читатель вынужден проецировать «ты» на себя. Второе двустишие этой строфы возвращает нас в семантику катка, в то же время указывая на недолговечность стихов (краткость «звукового бытия»).

В стихотворении «Прохожий с елкой» (1925 г., *Стихи, 178*) возникает тема наблюдения, которую мы более подробно рассмотрим во второй главе. Само стихотворение представляет собой опыт наблюдения и так осознается поэтом. Оно состоит из семи двустиший Я4м. Первый и последний из них составляют метапоэтический комментарий:

«На белой площади поэт
запечатлел твой силуэт.

<...>

И в поэтический овал
твой силуэт я врисовал».

Пять внутренних — это описание самого прохожего (русского эмигранта), несущего домой «немецкую елочку». Сам прохожий «черный, сторбленный, худой», елка тоже черная. Таким образом, на фоне «ровной белизны» он превращается в силуэт. Сочетание «поэтический овал» говорит нам о наличии границ описания (вписывания); мы показали, как это сделано в плане композиции. Нам также кажется, что «рамка» создана и ритмически: все строки, кроме второй и последних двух, написаны в IV форме 4-ст ямба, а три остальные — в VI³⁰. То есть в «рамка» создается разницей в ритмической форме размера.

³⁰ По классификации Тарановского в IV форме ударными являются 2, 4 и 8 слоги, а в VI — 4 и 8. См. Тарановский К. Ф. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — С. 97.

«Прелестная пора» (1926 г., *Стихи, 189-190*) вызывает в памяти «Осень» Пушкина. Здесь также поэт описывает осеннюю природу, свои бытовые занятия и написание стихов. Осенний день, извлеченный из памяти лирическим субъектом, сравнивается с кленовым листом в гербарии:

«так, некогда, осенний ясный день
я сохранил и ныне им люблюсь».

По-особенному здесь раскрывается тема памяти как источника поэзии. Вернувшись с прогулки, поэт пишет стихи, «валяясь на диване, / и все слова без цвета и без веса — не те слова, что в будущем найдет / воспоминанье». В этих строках сравнивается написание стихотворения по свежим впечатлениям (сразу после прогулки) и по воспоминанию (через несколько лет). Образ сохранен в памяти, но слова для его выражения «созрели» только в будущем — то есть к написанию прочитанного нами стихотворения.

Многие из стихотворений, рассмотренных в этом разделе, выглядят как результат, выражение какого-то эмоционального порыва — любви, горя любви, тоски по родине, или наоборот — оптимистического подъема. В стихотворении «От счастья влюбленному не спится...» (1928 г., *Стихи, 205*) поэт говорит о том, что побуждение к письму выходит к нему из самой необходимости писать. Он противопоставляется этому влюбленному; купцу, которому снится «в червонном небе вычерченный кран»; изгнанникам — «в цвет юности окрашенный туман». Поэт же находится вне власти этих мотивов:

«В волненье повседневности прекрасной,
где б ни был я, одним я обуян,
одно зовет и мучит ежечасно:

на освещенном острове стола

граненый мрак чернильницы открытой,
и белый лист, и лампы свет, забытый
под куполом зеленого стекла.

И поперек листа полупустого
мое перо, как черная стрела,
и недописанное слово».

Творчество становится своим же мотивом; для него не нужно никаких эмоциональных (то есть внешних) возбудителей. Примечательно опять же, что этот мотив подан в виде образа; он занимает семь строк против шести, отведенных влюбленному, купцам и изгнанникам. Не симметрично стихотворение и в плане строфики, что-то выдает в нем сонет, разобранный по частям. Первая строфа — два трехстишия *ААбВВб* (допустим, концовка сонета французского типа); вторая — трехстишие *ГбГ*; третья — катрен и смена рифм *дЕЕд* и последняя — *ЖдЖ*.

1.4. Зрелость

Стихотворение «К Музе» (1929 г., *Стихи*, 219-220) можно считать осознанной манифестацией поэтической зрелости Набокова. Оно открывало первый за долгое время сборник поэзии автора «Стихотворения 1929—1951», вышедший в 1952 г. Несомненно, это говорит нам о том, что оно, с точки зрения Набокова, открывает его по-настоящему зрелый период. В стихотворении поэт бросает ретроспективный взгляд на свое развитие. В первых трех строфах поэт вспоминает самое начало своего творчества («Я помню твой приход...», «неправильный мой стих»), рост оптимизма и его следствие — тщеславие («и снилось мне: страница под стеклом, / бессмертная, вся в молниях помарок»). Четвертая строфа начинается кратким и резким предложением: «Теперь не то». Ночные бдения, тщеславие уже не под силу зрелому поэту: «Мне не под силу многие труды, / особенно

тщеславия заботы»³¹. Поэт говорит о мастерстве: «Я опытен, я скуп и нетерпим. / Натертый стих блистает чище меди». А муза теперь не с ним, как это было в ранних стихах, и он не призывает ее к чему-то: «Мы изредка с тобою говорим / через забор, как старые соседи». Эти строки, конечно, можно еще и интерпретировать как рефлексии поэта над спадом поэтической активности (1929 годом датировано всего 8 стихотворений в сборнике). В последней строфе он говорит о зрелости, и зрелость «живописна», она дана в образах (вроде натюрморта): «лист виноградный, груша, пол-арбуза / и — мастерства предел — прозрачный свет». Заметим, что поэт не говорит здесь о своей зрелости напрямую; это зрелость природы: «Мне холодно. Ведь это осень, муза». В последней строке, нам кажется, есть ирония по отношению ко всему стихотворению и к теме зрелости, но и некоторое разочарование. От пафоса поэтической зрелости, которым были наполнены предыдущие две строфы, поэт переходит к образу зрелости, отвлеченной от его личной зрелости, связанной с ней только метафорически — через семантику осени. Но в последней строке он возвращается к себе, говоря музе: «Мне холодно». Логика натюрморта развивается, из образа он становится реальной осенью (и метафорической осенью поэта), а с ней и приходит холод.

Видимо, со зрелостью приходит и уверенность в своем наследии. В «Будущему читателю» (*Стихи*, 232) поэт не говорит уже о краткости или мимолетности своего поэтического бытия; он скорее хочет щегольнуть стихом перед читателем из будущего, удивив его, в первую очередь, тем, что поэт о нем подумал. Стихотворение начинается с обращения на «ты» к читателю: «ты <...> откроешь антологию стихов, / забытых незаслуженно, но

³¹ Ю. И. Левин заметил здесь текстуальные заимствования из Ходасевича: «Уж тяжелы мне долгие труды...» (*Стансы*, 1918), «Я стал умен, суров и скуп» (*Стансы*, 1922). См.: Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. — С. 287, примеч. 22.

прочно». Стихи будут забыты, но *забытие* не означает *небытие*. Поэт, глядя из своего настоящего, знает, что «будешь ты [читатель], как шут, одет на вкус / моей эпохи фрачной и сюртучной»; затем он переходит на точку зрения читателя и уже глядит на свое время как на прошлое: «Как звучно / былое время — раковина муз». Он понимает, что его слог будет читаться как «обветшалый», но все же предостерегает читателя от того, чтобы им побрезговать. Последняя строфа открыто говорит об авторском присутствии:

«Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.

К тебе на грудь я прянул через мрак.

Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк

из прошлого... Прощай же. Я доволен».

Геннадий Барабтарло считает, что «[п]оследние слова пародируют последнее слово Сильвио из «Выстрела»³². Учитывая схожий для обоих текстов мотив явления из прошлого, мы можем с этим согласиться. При желании, можно усмотреть и анаграмму, например, в первой строке, где есть все звуки (sic!, не буквы) фамилии Набоков, да и слово «волен» имеет этимологическую связь с именем автора. Подводя итог, можно сказать, что это стихотворение является и описанием, и разыгрыванием своего рода спиритического сеанса, на котором читатель обращается к давно умершему поэту; должный эффект достигается тем, что поэт это предусмотрел и описал заранее.

³² Г. Барабтарло. Сочинение Набокова. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — с. 37, примеч. 3.

ГЛАВА 2.

ЭКСПЛИЦИТНОЕ «Я»

После того, как мы рассмотрели стихотворения, в которых лирический субъект является поэтом, проследив авторский «маршрут», обратимся к стихотворениям, в которых субъект не определен как поэт (хотя в некоторых случаях это может быть указано в авторском комментарии, или выведено по косвенным признакам), и присутствует в виде эксплицитного «Я». Из огромной массы этих стихотворений мы выбрали тебе, где «Я» тематизируется, то есть, там, где мы можем наблюдать его объективацию и наблюдение над «Я» (автореференцию).

2.1. Поэзия и наблюдение

В стихотворении «Снимок» (1927, *Стихи, 193-4*) наше внимание привлекло, как в нем разыгрывается мотив тени, часто встречаемый у Набокова. Тень здесь понимается вполне буквально как часть фотоснимка (оптическая проекция). Лирический субъект («я») случайно попадает на семейный фотоснимок на пляже. Кроме жены, ребенка и пейзажа, купальщик поймал в кадр и его: «И я, случайный соглядатай, / на заднем плане тоже снят». Далее он представляет судьбу снимка, как зимой его покажут среди прочих бабушке. В последней строфе мы находим развернутое описание собственной фигуры на снимке:

«мой облик меж людьми чужими,
один мой августовский день,
моя, неизвестная ими,
вотще украденная тень».

Эта строфа сильно выделяется на фоне остальных присутствием «я»: в первых трех строках местоимение «мой», в последней — тень как

представитель Я. Тень понимается здесь как что-то, что можно украсть, однако кража бессмысленна и не приносит никакой выгоды фотографу. Если рассматривать этот семейный портрет как целостное произведение, оказывается, что фигура «соглядатая» — немотивированный элемент. Другими словами — промах фотографа. Слова *вотще, неизвестная* указывают на то, что снимок вышел из под контроля снимающего. Стихотворение написано в Бинце, поэтому оно *может* быть инспирировано подобной реальной ситуацией. Однако, нам кажется, что это не просто зарисовка, а вполне возможно высказывание о поэтике, о своей поэтике. Несмотря на то, что поэзия или фигура поэта здесь не тематизируются, мы можем рассматривать снимок как метафору любого произведения; тот, кто его создает, может в разной степени им управлять. Полосатый купальщик в этом смысле провалился.

Есть другая проблема. Соглядатая не должен попадаться на глаза своему объекту (объектам), и в этом смысле он тоже провалился. Не стоит также исключать возможности, что на снимок попала только тень на песке, ведь объектив был «направлен в солнечный песок», что подразумевает определенный угол зрения (купальщик стоит с камерой, семья сидит на песке перед), при котором нужно оказаться очень близко, чтобы попасть в кадр самому, но можно лишь тенью, упавшей на песок в области кадра. Сложно с точностью реконструировать сцену и определить точное положение Я во время снимка. Вероятно это и невозможно, потому что Я («на заднем плане снят») не может видеть как улыбается жена. Отметим, что текст как бы вызывает к читательскому воображению; нужно представить себе эти сцены: семья на пляже, момент съемки, зимой — фотография в альбоме в руках у бабушки. А вот представить положение «соглядатая» — лирического Я — крайне сложно, однако, мы знаем, что он есть. Вполне вероятно, что Набоков здесь сам допустил промах, разместив фигуру наблюдателя там, где ее не может быть.

Что же собой представляет снимок в организации текста? Во-первых, мы можем рассматривать его как объективированный образ («облик») субъекта, при этом отделенный от него. Иными словами, это способ его присутствия в мире персонажей стихотворения, причем в виде «незнаемой» ими тени. Этот эпитет говорит нам (в плане содержания) о том, что семейство не знает человека, случайно попавшего на семейный снимок; в плане композиции и внутритекстовой коммуникации это значит, что персонажи не могут «трансцендировать» на уровень выше — тот, на котором существует лирический субъект, дейктические элементы, отсылающие к нему. Он знает, что попал на семейный снимок; они не знают, что он знает, и что сами они попали в его стихотворение³³.

В стихотворении «Окно» (1930 г., *Стихи*, 237) лирический субъект наблюдает короткую сцену в окне дома напротив. Окно в этом стихотворении — медиум наблюдения. В первой строфе описывается сам дом напротив, тонущий «в сиренях ночи». Во второй — в том самом окне зажигается свет «как раскрывшееся око». Сравнение неслучайно: необходимым условием наблюдения становится свет в окне; «раскрывшееся око» — маркер начала наблюдения, в тоже время строфа построена на рифме *око-окон*, чем усиливается и эвфонический эффект и само сравнение³⁴. Строфы II-V показывают нам женщину, видимую в окне; как она берет бокал из буфета, выключает свет и выходит из комнаты. Вся эта сцена завершается строкой «дверь закрывается, и — мрак». Сцена обрамлена: строфы I и VI клаузульные³⁵, их четырех строк (Я5жмж+ЯЗм), с перекрестной рифмовкой, что образует рамку стихотворения — раму окна, причем скорее окна

³³ О мотиве «неведомого» другим творчества уже говорилось выше.

³⁴ Метафора «око—окно» также появляется в «Вечере на пустыре» (*Стихи*, 246-8).

³⁵ То есть с укороченной последней строкой. См.: М. Л. Гаспаров. Русский стих начала XX века в комментариях, с. 185.

наблюдателя, а не окна дома напротив. «Внутренние» строфы состоят из трех строк, так же клаузульные (Я5жж+Я4м), что ускоряет ритм (что отвечает содержанию, ведь сцена происходит довольно быстро). Они связаны между собой попарной рифмовкой: ААб+ВВб +ГГд +ЕЕд. Они богаты внутренними созвучиями, достигающими пика в IV строфе, где есть практически внутренняя рифма: *платьем - невнятен - выключатель*. Все это делает делает сцену более гомогенной в плане выражения, дополнительно выделяя ее.

Субъект появляется только в последней строфе. Он задается двумя вопросами, ответить на которые предстоит уже читателю:

«Но чем я так пронзительно взволнован,
откуда эта радость бытия?
И опытом каким волшеббно-новым
обогатился я?»

А ответить на эти вопросы трудно, особенно если учесть, что все, что мы знаем о лирическом я — это содержание стихотворения, и, если мы принимаем я за поэта, что он его написал. Только в этом смысле мы можем дать ответ, не осмеливаясь, однако, идти дальше предположения. Этот новый опыт — опыт поэта по наглядному превращению содержания в форму. Окно (как объект) становится матрицей для композиции и строфики текста. В самом же тексте два окна: то, из которого смотрит субъект, и то, которое он описывает. Как нам кажется, именно первое окно является титульным, а также формообразующим. Все это, при некоторой степени абстракции, напоминает «Опыты» Брюсова. С той лишь разницей, что Брюсов изначально отталкивался от существующих или нет, но строго стихотворных форм; здесь же мы видим как Набоков создает форму — уникальную — для конкретного стихотворения, исходя из ситуации наблюдения. Таков наш ответ на вопросы последней строфы. Возможны и другие ответы, но они требуют от читателя прибегнуть к (псевдо-)психологическим или

биографическим контекстам. С нашей позиции, мы видим «Окно» как пример явного присутствия авторского голоса на всех уровнях поэтического текста.

Стихотворение «Формула» (1931, *Стихи*, 243) начинается с образа пальто на стуле:

«Сутулится на стуле
беспалое пальто.
Потемки обманули,
почудилось не то».

В чем же обман? Пальто сутулится, то есть оно как бы живое, или, как минимум, способно к движению (метафора/метонимия становится двигателем стихотворения). Значит ли это, что вошедший в комнату — или увидевший ее в момент стихотворения — увидел в этом пальто еще кого-то, вероятно, себя? Здесь снова появляется душа как несознательная часть субъекта (пассивная грамматически — *унесло*). Душу уносит в окно, заметим, не тело — то есть мотив самоубийства, как минимум, под вопросом, но остается мотив ночного полета, который есть и в других текстах. Дальнейшие преобразования т.н. души происходят в двух совмещенных (и вряд ли делимых в стихотворении) планах: физическом *sic!* и абстрактном. К первому относятся *сосуды, алейки кривые, раздут, расплющен*; ко второму — тесно связанный с первым *цифровых*. То есть, метафорически абстрактные преобразования души/духа показаны как физические процессы происходящие в алейке. В конце концов, дух «замер наконец // в хрустальнейшем застое, / в отличнейшем Ничто,/ а в комнате пустое сутулится пальто».

1. Комната и пальто оказываются как бы рамкой для преображений, и указателем того, что лирический субъект созерцает те же предметы, но его точка зрения изменилась. Добавление к изначальному образу пальто на стуле

обстоятельства «в комнате» может говорить о том, что теперь точка зрения расположена за ее пределами (что объясняется выходом через окно). 2. Состояние Ничто, которого достиг дух, судя по всему, видится здесь как превосходящее (суперлативы *хрустальнейший, отличнейший*). Конечно, сложно сказать наверняка какое именно понимание Ничто (как философской категории) здесь используется. Однако, Ничто здесь точно понимается как состояние сознания (из которого теперь наблюдаются те же вещи), что отсылает нас (вероятно, но не необходимо) к индийской философии. Само название «формула» подразумевает, что стихотворение — это краткая запись опыта, который можно воспроизвести. То есть достижение состояния сознания — Ничто — порывающего с пространственно-временным положением тела, метанимическим/метафорическим представителем которого здесь выступает пальто (*сугулится, беспалое*), понимается в итоге как воспроизводимая духовная практика. Стоит также отметить, что название стихотворения по способу письма (формула), а не, например, по тематике или субъекту, вносит метапоэтический элемент.

Однако, у нас есть некоторые основания говорить еще и о смерти. Все-таки выход из окна, пусть и завуалированный под выход *души* — сильный образ. М. Л. Гаспаров говоря об ореоле ЯЗ выделяет 15 семантических окрасок. Одной из окрасок для ЯЗжм (каким и написана «Формула») он называет быт. Стоит заметить, что быт не является центральной темой многих приводимых Гаспаровым текстов. Однако, в них всегда присутствуют бытовые детали и обстановка. В нашем случае - комната, пальто, стул, создающие в целом атмосферу повседневности. Он также замечает, что «общий колорит неизменно мрачен»³⁶, из-за чего размер может быть выбран для стихов о смерти. Так он цитирует «В Петровском

³⁶ Гаспаров. Метр и смысл. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012. — С.136.

парке»³⁷ Ходасевича. В этом тексте описан самоубийца, повесившийся на *тонком ремешке*, который и является одним из «бытовых» элементов. И совершенно замечательным для нас является композиционное сходство (при разной строфике) стихотворения Ходасевича и «Формулы». Сравним первые и последние двустихия каждого:

<i>«Висел он, не качаясь,</i>	<i>«Сутулится на стуле</i>
<i>На узком ремешке.</i>	<i>беспалое пальто.</i>
<...>	<...>
<i>И был почти невидим</i>	<i>а в комнате пустое</i>
<i>Тот узкий ремешок».</i>	<i>сутулится пальто».</i>

В Петровском парке

Формула

Мы видим, что оба стихотворения совершенно одинаково начинаются и заканчиваются одним образом: в центре внимания предмет одежды; совпадает положение в двустихии. Мотив смерти (самоубийство) обставлен бытом, и тем сильнее выделяется. Вероятно, стихотворение Ходасевича могло повлиять на «Формулу» композиционно и тематически. Иначе нам трудно объяснить выбор Набоковым ЯЗ; в сборнике всего два стихотворения ЯЗ³⁸.

³⁷ Далее цит. по: Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: «Советский писатель. Ленинградское отделение», 1989. — С. 103.

³⁸ Smith, Gerald S. Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature Triquarterly. — 1991. — № 24, p. 277-8, Table I.

Подведем итог. Формула, очевидно математическая (*открытое число, отсветов цифровых*), описывает превращение в или достижение состояния Ничто для «души», «духа». Мы понимаем, однако, что любое превращение в ноль (ничто) в итоге редуцируется к вычитанию из величины самой себя (душа-душа=0). Эту же формулу мы можем представить как опыт стороннего взгляда сознания на само себя. Этот опыт запускается антропоморфным образом пальто — *сутулится, беспалое* — которое в потемках кажется чем-то иным (владельцем пальто).

2.2. Двойники

«L'inconnue de la Siene» (1934, *Стихи, 254-5*).

Стихотворение, заглавным образом которого является посмертная маска «незнакомки с Сены», названная в «Тяжелом дыме» (дата написания 1934 или 1935³⁹) «неизбежной»⁴⁰, обращается к теме самоубийства. Лирический субъект обращается к Незнакомке, которая и является образным воплощением самоубийства, но в тоже время, какой-то странной, невольной посмертной жизни в виде этой самой маски. Как будто он с ней знаком: «А ведь как ты умела глядеть!», а затем следует описание ее внешнего вида и момента самоубийства: «фонари, ветер, тучи ночные, / в темных яблоках злая река». Предположение о виновнике ее гибели, далее сравнение его с собой «вот такой де гуляка проклятый, / прогоревший мечтатель, как я?», и перенос его в свою ситуацию в последней строфе «он, как я, на кровати сидит». Мир, в котором существует (сидит на кровати) персонаж «давно опустелый»; таков же мир рассказчика. По любовной линии предполагаем, что мир воображаемого соблазнителя опустел со смертью Незнакомки; что же до

³⁹ Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах/Сост. Н. Артеменко-Толстой. — СПб.: «Симпозиум», 2002. — 784 стр. (т. 4). — С. 770.

⁴⁰ Там же, с. 553

рассказчика — лирического Я поэмы — здесь мы не можем ответить точно; открывается лазейка для биографических спекуляций, но читателю не стоит забывать, что это стихотворение было опубликовано с подзаголовком «из Ф. Г. Ч.».

Лирический субъект здесь как бы рассказывает историю. Была Незнакомка, и был некий «соблазнитель таинственный», который стал причиной ее самоубийства. В последней строфе мы наблюдаем перенос, который происходит между лирическим Я и этим самым соблазнителем. Все выглядит так, что мы не можем с уверенностью заявить, что только что «придуманная» им история действительно является таковой, а сам он не является соблазнителем⁴¹. Эта ситуация очень похожа на межуровневую коммуникацию в рассказе «Тяжелый дым», где в определенный момент становится ясно, что рассказчик и главный герой — это одно и то же лицо. Несмотря на повествование от третьего лица, рассказчик не говорит и не описывает ничего, что неизвестно герою. Герой же в своем воображении рождает такие реалии, которые ему не видны (что происходит на улице, или в соседней комнате), то есть «ведет себя» скорее как всеведущий рассказчик. Не зря говорится, что в том состоянии, в котором он пребывает, он не способен различить границы между собой и миром⁴². В итоге, поняв, что рассказчик и персонаж едины, мы вряд ли можем с уверенностью заявить, какой из этих уровней первичен. Либо мы имеем героя-рассказчика, иногда переходящего на третье лицо, либо рассказчика «обнажающего» свой метод порождения рассказа. Набоков в позднейшем предисловии к переводу пишет,

⁴¹ Дилемму может прояснить исторический контекст: Незнакомка умерла в конце XIX века. Но насколько автор рассчитывает на то, что об этом знает читатель?

⁴² «Трудно, — ибо сейчас форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулок по ту сторону дома, а позвоночником — хребтообразная туча через все небо с холодком звезд на востоке» // Набоков В. В. Русский период, т. 4, с. 553.

что в ТД он вывел один из эмигрантских типов⁴³, что заставляет нас склониться к первому варианту. Возвращаясь к «L'insonnie», скажем, что здесь ситуация очень похожая и граница между рассказчиком и его историей сознательно нарушена. Тяжелый дым в итоге становится метафорой рассеянного, но осязаемого присутствия в рассказе другого уровня (рассказчика, или даже абстрактного автора). Тяжелый дым непрозрачен, он размывает контуры и сам как бы находится на границе явлений (условно: твердых тел и газов). Метафора эта, конечно, применима не только, к одноименному рассказу, но также и к другим текстам, в том числе поэтическим, где размыты границы между рассказчиком и персонажами.

«Как я люблю тебя» (1934, *Стихи*, 252-3).

Стихотворение довольно темное, и не совсем ясно, к кому оно обращено. Как объясняет Набоков в комментарии, у него есть два адресата: внутренний (двойник-поэт) и внешний (родина — в последней строфе)⁴⁴. Двойник поэта рвется на родину, а лирический субъект удерживает его: «Уйдем, уйдем, пока не поздно, / скорее, под плащом, домой, / пока еще ты не опознан, безумный мой, безумный мой!»⁴⁵ Обратим внимание на безумный: двойник не осознает, что он делает, за него осознает поэт. Во второй строфе уже присутствует только Я. В первой половине строфы Я говорит о разлуке с родиной («разлука та обидней кажется, / обида кажется глупей»). Заметим,

⁴³Набоков В. В. Русский период, т. 4, с. 771.

⁴⁴ «Следующее стихотворение, состоящее из нескольких легко-сцепленных частей, обращено сначала как бы к двойнику поэта, рвущемуся на родину, в какую-то несуществующую Россию, вон из той гнусной Германии, где я тогда прозябал. Окончание относится уже прямо к родине» // Набоков В. Стихи и комментарии, с. 136.

⁴⁵ В «Исходе» (1924), темой которого также является возвращение (в Петербург), находим похожий образ в последней строфе: «И тогда моя полуживая / маленькая муза, трепещая, / высунулась робко из-за края / нашего широкого плаща» (*Стихи*, 148).

что проблемой тут является не столько разлука, сколько эмоциональная реакция на нее. Поэт (лирическое Я, согласно комментарию Набокова, поэт) осознает глупость, неуместность эмоции, и вместе с тем возможность потери той единственной связи, что у него есть, «теченье тихой, трудной речи, / давно проникшей в жизнь мою». В третьей строфе сначала описывается современное состояние родины, и как часто это бывает в текстах Набокова, враждебная, неприятная обстановка показана как неестественная, сделанная. Краснощекие рабы (будто сошедшие с соцреалистических картинок), лаковая лазурь (как декорация) «с накачанными облаками, / едва заметными толчками / передвигающимися» — то есть не плывущими, как это бывает. Последнее слова-строка «передвигающимися» довершает этот образ «декоративной» родины: читателю приходится постараться произнести одно слово, растянутое на четыре ямбических стопы, не срываясь (или наоборот) на неестественную скандовку. Следующие четыре строки (пример инфинитивного письма) рисуют метафорическую возможность бытия на родине в виде мимикрирующей бабочки. Последняя строфа — обращение напрямую к родине — метафизическая, и это характерно для мотива безопасного воссоединения (или возвращения) у Набокова. В ней снова появляется второе лицо, даже два, как нам кажется. «Как я люблю тебя» — это, конечно же, к родине. А последние два предложения, где все глаголы — императивы, обращены уже к двойнику из первой строфы. Он должен в вечное пройти «украдкою насквозь». Разрыв или переход тематический повторен ритмически: «зажмурься, уменьшись и в вечное» - единственная строка АмЗ. При этом нам кажется, что стихотворение замыкается по двум планам. В плане коммуникативном: оно начинается и заканчивается обращением ко двойнику («уйдем» в четвертой строке и «пройди» в последней). В плане тематическом: в первой и последней строфах темой является возвращение, как и в третьей (из всего пяти), что дополнительно уравнивает композицию. Разница лишь в том, что возвращение в I

строфе опасное, оно почти физическое, двойник видит родину и сам может быть опознан. Также мотивные параллели можно провести между II и IV строфами (снова симметрия). Уже упомянутое «дыханье тихой, трудной речи» (II.7), и образ *немого* продавца (IV.8). Оппозиция звук-тишина также есть в «под гомон птиц и шум ветвей» (II.2) и «на тишине и мошкаре» (IV.4).

Подводя итог, скажем, что здесь мы наблюдаем раздвоение субъекта на сознающее Я и «безумного» двойника, стремящегося вернуться на родину, в чем и заключается его безумие.

2.3. Память

«На закате» (1935, *Стихи*, 256).

Это небольшое стихотворение несет в себе множество неясных дейктических элементов. Схема коммуникации в нем I соб. — II соб. (я — ты), ввиду чего излишняя экспликация и уточнения не нужны, что, однако, оставляет постороннего (читателя) в легком недоумении. Обстановка, описанная в стихотворении — на закате, у скамьи, над рекой — подталкивает нас к заключению, что перед нами сцена любовного свидания. Суть стихотворения как обращения ко второму лицу — повторить это свидание. Однако из последнего двустишия следует, что адресат стихотворения давно умер. Адресат является носителем знания о точных объектах или явлениях: «у той же скамьи», «на закате, ты знаешь каком», «как тогда в те далекие дни». Как раз только указание на вещи как на точные, без их описания и пояснения, создает ощущение интимной коммуникации в стихотворении. Эти образы, или подобные им, есть в раннем стихотворении «Так будет...» (см. I главу).

В «Мы с тобою так верили...» (1938, *Стихи*, 258) лирический субъект, судя по всему, может быть идентифицирован как поэт. Совершенно точно,

что он писатель. Это стихотворение — обращение к своей юности. Размышления над становлением и развитием своего творчества — творческого пути — мы уже встречали и в более ранних текстах Набокова. Здесь же мы видим рефлекссию над самой метафорой пути. Поэт несколько разочарован в своей юности: «до чего ты мне кажешься, юность моя, по цветам не моей, по чертам недействительной». Во второй строфе даны динамические образы расставания с ней:

«Если вдуматься, это как дымка волны
 между мной и тобой, между мелью и тонущим;
 или вижу столбы и тебя со спины,
 как ты прямо в закат на своем полуночном».

Из них мы видим, что это расставание необратимо. И далее, в третьей строфе, лирический субъект обращается к тому месту (и времени) где осталась юность, где она пребывает: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы». Здесь, вероятно, речь идет об объективации авторского сознания в текстах (предмете этого исследования) и последующим его наблюдении. Заметим, что он ссылается очевидно на свою прозу в этих строках. Это не единичный пример; то же делается в «Славе» (см. III главу), в «Какое сделал я дурное дело...». Тут мы можем сказать, что поэзия становится местом, вероятно, более открытого и откровенного разговора о своем творчестве, в том числе, и о прозе. По крайней мере, есть видимость открытости.

В последних строках лирический субъект развенчивает метафору пути, которая была очень важной, часто образующей для ранних стихотворений Набокова (см. I главу):

«<...> а как долго нам верилось
 в непрерывность пути от ложбины сырой

до нагорного вереска».

Это тот самый *горный путь*, путь вверх — к вершинам мастерства, который должен был, по его мнению, проделать поэт. Но здесь мы видим осознание того, что этот путь оказался прерывистым. Как и со многими элементами раннего творчества, с метафорой зрелый поэт расстался.

ГЛАВА 3

БОЛЬШИЕ ПОЭМЫ 30-40-Х ГОДОВ

3. 1. Нарратив в стихотворении «Слава»

Стихотворение «Слава» (*Стихи*, 265-8) нарративное. Вот краткое изложение его сюжета. К автору является некто — довольно неприятный и навязчивый гость. В то время как автор пытается поймать нужный ритм для написания стихов, гость твердит ему о том, что все его труды напрасны, так как он далек от России, его письмо никогда не достигнет читателя. В ходе своего монолога (44 строки, примерно треть «Славы») гость показывает осведомленность о творческой биографии автора. Под конец он подбрасывает автору соблазнительное видение о возвращении на родину и, соответственно, возможном успехе:

«И виденье: на родине. Мастер. Надменность.
Непреклонность. Но тронуть не смеют. Порой
перевод иль отрывок. Поклонники. Ценность
европейская. Дача в Алуште. Герой».

«Слава» четко разделена на две части, и легче начать разговор со второй, потому что тут все очевидно: 28 строк чередующихся 4-х и 3-х стопного анапеста. В первой части (96 строк) все не так просто. Я уже отмечал, что автор сначала не может поймать ритм, и он об этом говорит:

«— о, волна, поднимись, тишина благодарна
и за эту трехсложную музыку. Нет
не могу языку заказать эти звуки».

Трехсложная музыка — это «любимый» анапест автора, но он никак не может уложиться в размер. Особенно это заметно до того момента, как заговорит гость, то есть до строки «“твои бедные книги”, сказал он развязно». Отсюда и до второй части мы наблюдаем четкое чередование строк четырехсложного анапеста с мужскими и женскими окончаниями с двумя

исключениями. В обоих случаях, как кажется, это сделано для выделения фрагмента. В первый раз это пародия на рецензию на само стихотворение:

«В длинном стихотворении «Слава» писателя,
так сказать занимает проблема, гнетет
мысль о контакте с сознанием читателя».

Здесь эффект прозаизации, которую Ирена Лукшич видит как «романизацию жанра» по Бахтину⁴⁶, достигается сочетанием разноразмерных строк (логаэд Д1Ан3, Ан4м, Д4). Во втором случае речь идет о том, как автор писал на неродном языке:

«Повторил? А случилось еще, ты пописывал
не без блеска на вовсе чужом языке,
и припомни особенный привкус анисовый
тех потугов, те метанья в словесной тоске».

Затруднее письма — потуги, метанья в словесной тоске — как мне кажется, передано затруднением чтения или декламации введением нерегулярных для большого отрезка текста строк Ан4д (рифма «пописывал - анисовый»). Заметим, что выбор метафоры «анисовые потуги» можно рассмотреть с точки зрения дейксиса. Отсылка к парфорсной охоте может восприниматься как указатель на социальную принадлежность говорящего⁴⁷. Такой дейксис Питер Стокуэлл *относительным* (relational deixis). Эта категория включает в себя «выражения, кодирующие социальную точку зрения и положение в системе отношений авторов, нарраторов, персонажей и читателей [перевод мой — Н.С.]»⁴⁸

⁴⁶ Лукшич И. «Слава» Владимира Набокова (К функции автометописания в русской эмигрантской поэзии)// *Slavica tergestina*.— 1999. — №7.— С. 117.

⁴⁷ «Строка 91: анисовое масло употребляется в парфорсной охоте, чтобы намеренно сбить с пути собак, преследующих дичь» (*Стихи*, 320).

⁴⁸ Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London; New York:Routledge, 2002, p. 46.

Можно, таким образом, разделить первую часть стихотворения на, говоря условно, слова автора и слова гостя (последние передаются в кавычках как прямая речь). Разделение подтверждено на уровне ритма. До слов гостя мы наблюдаем нерегулярность во всем: сочетание разностопных строк, нарушение правил альтернанса, расшатывание преобладающего трехстопного ритма, резкие анжамбеманы. И если двигаться, как мы сейчас, от конца стихотворения к началу, то совершенно прозаическая первая строка «И вот, как на колесиках, вкатывается ко мне некто» еще больше бросается в глаза.

Закончу на этом стиховедческий анализ и перейду к разбору действующих лиц. Вот что говорил Набоков о содержании «Славы», перед прочтением стихотворения на вечере 7 мая 1949 года: «О последнем стихотворении, которое я сегодня прочту, говорить много не приходится. Скажу только, что в нем некий дьявол, похожий на восковую фигуру, соблазняет свободного поэта всякими вещественными наградами»⁴⁹. Здесь сразу стоит отметить ненатуральность персонажа, его сделанность: восковой, да еще и как на колесиках. Не *deus ex machina* в строгом смысле, но очень похоже. Дальше он сравнивается с целым рядом неприятных персонажей, как-то: наглый проситель, зловещий друг детства, старший шпион, палач. В тоже время он сравнивается со стилистическими явлениями: влияние символистов в балканской новелле, или «плевелы речи» в духе Акакия Акакиевича; «и он, как Наречье, мой гость восковой». Сравним обрывающееся предложение «Есть вещи, вещи, / которые... даже...» со знаменитым «Это, право, совершенно того...» Башмачкина.

Через образ гостя также вводится и тема изгнания: «и на гадюке / то панама, то шлем, то фуражка, то феска» что могло бы, по мнению автора, указывать среди прочего «что я [автор — Н. С.] страны менял, как

⁴⁹ Набоков В. Стихи и комментарии, с. 138.

фальшивые деньги». На тему изгнания автор отвечает темой связи с родиной, он без конца проходит в «сумрак отчизны» своей по мосту-слову, своему слову, но далее поправляется: «он не мост, этот шорох, а цепь облаков». Как мы видим, образ воздушного моста заменяется на менее весомый ряд шорох-цепь облаков. И тут же авторская речь без прерывания переходит в речь гостя, кавычки открываются и начинается длинный монолог. Можно сказать, что до прямой речи гостя рассуждения о связи с родиной посредством слова — это тезис; монолог гостя — антитезис, а последняя часть «Славы» — синтез.

Ритмическая композиция «Славы» представляет собой единую линию: от прозы к регулярному анапесту. Из этого я заключаю, что и фигура гостя есть не что иное, как часть сознания автора, объективация его мыслей. «*[Г]оловные уборы, как мысли вовне*» — мысли никак не гостя, потому что их расшифровывает автор. В «Славе» отчетливо видна одна из основных тенденций в творчестве Набокова, особенно проявившаяся в стихах и прозе к концу 30-х годов — объективация (частичная) пишущего (авторского) сознания. Здесь это сделано через создание персонажа (гостя), но также и через зашифровку — не очень мудреную — прямых отсылок к Набокову: аллюзия на псевдоним Сирин («Я божком себя вижу, волшебником с птичьей/ головой...»); указанный гостем объем произведенной автором прозы «триста листов беллетристики праздной», кажется правдивым по состоянию на 1942 год. Этот вывод также подтверждается тем, что в переводе (*Fame, Poems and Problems*) Набоков увеличит это число до 2000.

Еще одна важная тенденция «Славы» — это противопоставление двух семантических планов: телесное (вещное) и бестелесное (за неимением лучшего слова). Гость очень осязаемый: «восковой, поджарый, с копотью в красных ноздрях», также и предлагаемый им образ читателя, прописан и окружен вещами:

«Кто в осеннюю ночь, кто, скажи-ка на милость,
в захоластии русском, при лампе, в пальто,
среди гильз папиросных, каких-то опилок...»

В то же время, образы, которые можно отнести к плану автора эфемерны: *раздваивающееся приведенье, свеча меж зеркал*, «Но **воздушным** мостом мое слово изогнуто», «чредой спицевидных **теней**». И далее о слове и книгах:

«Обращение к **несуществующим**: кстати
он не мост, этот **шорох**, а **цепь облаков**,
и лишённые самой простой благодати
(дохожденья до глаз, до локтей, до висков)» —

то есть без читательского тела книги опадут как листва «без земли, без тропы, без канав, без порога / опадут в **пустоте**»; и опадут листья не с дерева, а с ветви, цветущей в *дымчатом воздухе*.

В последней части автор обращается к этой дихотомии напрямую:

«Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.
Я без тела разросся, без отзвука жив,
и со мной моя тайна всечасно».

Смысл дихотомии понятен: автор отказывается от тела, потому что для него невозможна физическая связь с Россией в изгнании; языковая связь, наоборот, остается единственной возможной. В тот же семантический ряд с телом встают и “вещественные награды”, которые Набоков упомянул в комментарии.

Итак, с помощью семантических рядов, гость и автор противопоставляются в тексте. Они отчасти противопоставляются и ритмически, но ритмическая траектория «Славы» заставляет меня думать,

что гость, пусть и в оппозиции, но является частью самого автора. Сравним, например, строки: «Как пародия совести в драме бездарной» и «Я счастлив, что совесть моя /.../ не затронула самого тайного». В первой автор сравнивает гостя с пародией на совесть, а в другой говорит о своей радости оттого, что совесть не затронула его главную тайну. Мне это не кажется простым совпадением. Совесть («сонных мыслей и умыслов сводня», вероятно, понимаемая как бессознательный механизм) предстает как разрушительное начало, посягающее на тайну — и тут, конечно, совесть понимается не в ее расхожем смысле:

«Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та
а точнее сказать я не вправе»

— то есть тайну, настолько важную, ключевую для этого текста, что автор не раскрывает ее (по крайней мере, дискурсивно) даже читателю. Другой вероятной подсказкой к единству автора и его гостя являются образы, которые автор примеряет на себя:

«как раздваивающееся приведенье,
как свеча меж зеркал, уплывая в закат».

Оба этих образа суть образы раздвоения, причем, кажется, что одна часть всегда остается позади — автор бежал “торопясь и боясь оглянуться назад”. В конце концов, назад и тянет автора дьявол, назад в пространстве-времени его жизни — в Россию (“дача в Алуште”). Также у меня есть подозрения, что перечисленные в начале “амплуа” гостя — друг детства, палач, шпион, проситель — не просто подобранные неприятные образы, но персонажи его прозы; установить соответствие для них еще предстоит. В таком случае, гость станет также и частью литературы автора, как собирательный образ отрицательных, говоря условно, персонажей. Так, фигуру палача — особенного доброжелательного палача — можно связать с «Приглашением

на казнь», где мир произведения показан как театральный, постановочный, и в этой связи, конечно, вспоминается и начало «Славы».

Подводя итог, скажем, что в «Славе» ясно видны важные, как и для сборника, так и для всего творчества Набокова, тенденции. Во-первых, это объективация авторского, то есть пишущего сознания — назовем это так — а также сознания персонажа. Эта тенденция присутствует наиболее открыто в текстах, тему которых условно можно обозначить «Я поэт» (см. I главу). Во-вторых, это может подкрепляться введением в текст элементов, отсылающих напрямую к внетекстовому автору, через аллюзии на псевдоним или реальное имя, другие тексты или корпуса текстов, и известные (даже читателем-современникам, что важно) элементы биографии («Каким бы полотном...», «К России»,). В-третьих, изгнание (как один из таких элементов) тематизируется через оппозицию «телесное — бестелесное». Изгнание как нахождение тела в определенной точке пространства-времени (или исключительно — не в России; тема освобождения от тела — «Око», «Формула», «Что за ночь с памятью случилось...»). Нематериально эта проблема решается нахождением автора в традиции, как русской, так и мировой («Что мне тление книг, если даже разрыв / между мной и отчизною — частность»), а также через воображение как средство путешествия, иногда во снах (рассказ «Посещение музея», «К кн. С. М. Качурину»,). Из последнего вытекает, условно говоря, постоянный миф о некой неназываемой метафизической сущности. Так как она не может быть объяснена дискурсивно, то присутствует она всегда на других уровнях текста и языка. Например, ритмическом, как в «Славе»:

«Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,

А точнее сказать я не вправе».

3. 2.«Парижская поэма»: автор, герой, рассказчик и традиция.

«Парижская поэма» (далее просто «Поэма», *Стихи*, 270-4) это довольно большой для сборника текст. Она состоит из 8 неравных строф. Поэма в основном повествовательная, но последняя ее строфа чисто лирическая. В «Поэме» есть герой, даже два — поэт и тот, кто о нем пишет. Рассмотрим ее композицию. Первые две строфы более регулярны, чем все остальные: в каждой по 12 стихов АнЗмж, за одним исключением, о котором будет сказано позже. Их содержание — это поэма, которую сочиняет лирический субъект «Поэмы», поэт, являющийся ее героем. Вставная поэма выделена кавычками. Лирический субъект этой вставной поэмы тоже поэт, и, как можно заключить из ее содержания, ходатайствует перед ангелами о русских эмигрантах, которые, в свою очередь, представлены как бы павшими «он когда-то **был** ангел как вы». Эта фраза повторяется на французском «ils furent des anges comme vous». Что говорит нам, если оставаться внутри текста, о том, что поэт обращается к французам (тем, кто может помочь); с другой стороны, это такая поэтическая игра мускулами: поэт показывает, что он может сочетать в строфе два языка, без ущерба для ритма и рифмы, при этом повторяя уже существующую строчку в симметричной позиции (строки 4 и 8 соответственно). Этот прием Набоков повторит и в переводе «Поэмы» на английский: «He was once an angel like you».

Концовка вставной поэмы переигрывает уважительную формулу «остаюсь с уважением»: «остаюсь с приведением (подпись / неразборчива: ночь, облака)». В позднейшем автопереводе игра слов еще более заметна: *specterful - respectful*, «I remain your specterful» (*Selected Poems*⁵⁰, 111)⁵¹. Но

⁵⁰ Здесь и далее ссылка на автопереводы дается по: Nabokov, Vladimir. *Selected Poems*. Introduction by Thomas Karshan. Knopf, 2012 — 240 pp.

⁵¹ Подобная игра слов использована в *Ultima Thule*: «Кстатическая мысль: вообразим новейший письменник. К безрукому: крепко жму вашу (многоточие). К покойнику: призрачно ваш» // Набоков В. В. *Русский период*. — Т. 5, с. 113.

что это за привидение? В ответе на этот вопрос, на наш взгляд, и скрывается отчасти ключ к одной из самых «темных» поэм Набокова.

Вторая часть начинает собственно повествование о персонаже. И первые строки ее, по признанию Набокова, подражают второй строфе «Евгения Онегина», заметим переключки:

Так он думал без воли, без веса,

сам в себя как **наследник летя**.

Ночь дышала, вздувалась **завеса**...

Так думал молодой повеса,

Летя в пыли на почтовых,

Всеvyšней волею **Зевеса**

Наследник всех своих родных.⁵²

Конечно, самое явное соотнесение с Онегиным проходит через слово «наследник». Звуковая переключка с комическим оттенком вроде «завеса — Зевеса», продолжает логику комизма пушкинской рифмы *повеса-Зевеса*. Так, как кажется, устанавливают иронический регистр повествования, а также легкое обращение с текстами русской традиции в «Поэме». Переключки с «Онегиным» еще некоторое время сохраняются, но теперь на уровне повествовательных приемов. Герой поэмы «писатель, / о котором писал я не раз, / мой приятель, **мой работодатель**». Здесь мы слышим переключку «**мой герой**» и «С **героем моего** романа», «Онегин, добрый **мой приятель**». Заметим, что над героем живет «некто Вульф». Пытаясь объяснить мотивировку этого момента, мы вынуждены были выйти за рамки двух текстов. Так мы пришли к А. Н. Вульфу⁵³ — соседу Пушкина по Тригорскому, известному благодаря своим дневникам. Мы видим, что внутритекстовая коммуникация как бы автора и его как бы героя строится по модели, использованной Пушкиным для «Евгения Онегина». Мы говорим

⁵² Пушкин А.С. Евгений Онегин // Собр. Соч. В 10 тт. — М.: ГИХЛ, 1959—1962. — Т.4, с. 10-12.

⁵³ Махов А. Е. Вульф Алексей Николаевич // Русские писатели 1800—1917. — М., 1989. — Т. 1. — С. 498—499.

«как бы», потому что под автором мы понимаем не реального автора, а под героем не вполне героя, что будет показано далее. В то же время, через соседство с Вульфом, возможно, проходит и сближение по биографическому (пушкинскому) контексту; граница между автором (повествователем) и героем здесь сознательно нарушается, потому что элемент из уровня биографии реального автора (Вульф — сосед Пушкина) переносится здесь на внутритекстовый (Вульф — сосед персонажа «Поэмы»).

Осмелимся также сделать предположение смелое, но не грешащее против тактик набоковедения. Оно касается мотивировки использованного топонима *рю Пьер Лоти*. Такой улицы в Париже нет, есть только Авеню Пьер Лоти, что на Марсовом Поле. Никаких исторических следов ее существования нам также не удалось обнаружить. Тщетно мы пытались установить тематическую связь между «Поэмы» и фигурой Пьера Лоти или его литературой. Остается только предположить, что перед нами анаграмма: Пьер Лоти — Триполье (единственное слово, которое можно составить из всех букв). Несмотря на то, что это реальный топоним, нас больше интересует его морфологическое и семантическое подобие Тригорскому — оба слова из двух корней, один из которых «три», а корни «гор» и «поле» семантически образуют диалектическую пару.

Вернемся к третьей строфе. Герой поэмы летит не за наследством, а «сам в себя», то есть перед нами факт интроспекции. Здесь важно учитывать, что движение в пространстве внешнего мира (Онегин на почтовых) сопоставленного со внутренним исследованием. Интроспекция подается в повествовании от третьего лица, и в пятой строфе свое законное место занимает местоимение «он», относящееся к герою: «он посмотрел», «он гулял», «не любил он ходить». Но также есть «мы» в разных формах: «У нас это дно...», «Но поэмы не будет: нам некуда / с ним идти», объединяющее героя и повествователя. Отметим, что в этих строках поэма соотносится

автором с прогулкой — то есть движение обратное, движению героя в себя. Хотя и идти некуда, в следующей строфе дается описание прогулки, по сути являющееся размышлением о состоянии русской поэзии, с выводом «Ведь последняя капля России / уже высохла. Будет, пойдем». В переводе это не просто капля, чернильная капля — «inkdrop»; это подтверждает, что метафора «последняя капля» — в первую очередь, о литературе. Здесь мы также встречаем обращение ко второму лицу. Повествователь обращается к герою: «пойдем». Заметим также, что в начале шестой строфы снова проявляется билингвизм автора. *Извозчичье вино* — перевод с арго *vin de cochon*, что означает «плохое вино». Далеев в строфе говорится о «переходе на подобье аргю».

Седьмая строфа начинается с подражания Гоголю: «Чуден ночью Париж сухопарый». Заметим, что вышеописанные переключки с Пушкиным считывались лексически, так как ритм двух произведений разный. Здесь же Набоков работает скорее на уровне ритма, лишь с одним лексическим повтором «чуден», подражая чисто анапестической строке «Чуден Днепр при ясной погоде»⁵⁴. Правда, уже не Днепр «мчит сквозь леса и горы полные воды свои», а «писсуары за щитами своими журчат», а звук этот вводится анафорическим «Чу!», что комично. В этом звуке есть «альпийское нечто», что, судя по всему, является аллюзией, на «Распад Атома»: «И совсем как в Арагве, торжественно, грустно, глухо в писсуаре шумит вода»⁵⁵; Вместо холмов Грузии — Альпы, а в предыдущем абзаце появляется и Гоголь. Выходит, что Иванов с его «банальным описанием писсуаров»⁵⁶ оказывается

⁵⁴ Гоголь Н.В. Страшная месь / Полное собрание сочинений в 14 т. — М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937—1952. — Т.1.—С. 268.

⁵⁵ Иванов Г. Распад Атома / Иванов Г. В. Собрание сочинений в 3 т. — М.: «Согласие», 1993. — Т. 2. — С. 30.

⁵⁶ Сирин В. Литературный смотр // Современные записки. — 1940. — №70. — С.284.

только посредником, и в эти несколько строк Набоков помещает и пародию на Иванова, и через него отсылает нас к Пушкину. Омри Ронен охарактеризовал этот прием как «антипародию», то есть умение посмотреть на те же вещи по-другому (здесь — писсуары), возможно, даже лучше: «Срез творчества Георгия Иванова, данный Набоковым в его великой и загадочной “Парижской поэме”, также является антипародией: ивановский “Распад атома” сам распадается в набоковском стихотворении под бомбардировкой сопоставлений с последней стадией деградации русской поэзии и души — графоманом и преступником Горгуловым, обезглавленным в Париже за убийство французского президента Думера в 1932 г.»⁵⁷

Также в пародийном ключе можно услышать переключку между «[Г]лядишь, и не знаешь, **идет** или **не идет** его величавая ширина» (Гоголь) и «Вот-вот/ захлебнется меж **четом** и **нечетом**, / между **мною** и **не мною** счетовод». Важны пары «чет — нечет», «мною — не мною». Кто я, кто не я? Я — это повествователь поэмы, так как слова героя (первые две строфы) были закавычены. В то же время «не я» — это герой, так как это их совместная прогулка. Счетовод — это взгляд со стороны, и мы можем разглядеть здесь ироническое обращение к читателю, который вот-вот начнет путаться между «Я» и «Он» «Поэмы».

Дальше идет переключка с «Плясками смерти» Блока: «А мосты - это счастье навеки,/ счастье **черной воды**. Посмотри: / как стекло **несравненной аптеки** / и оранжевые **фонари**. / А вверху - там неважные вещи. / **Без конца, без конца** [«Исхода нет» — прим. Н.С.]. Только муть». Так вводится тема смерти, даже вероятного самоубийства. «Мертвый в омуте месяц мерещится.

⁵⁷ Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий //НЛО. — 2000. — №42. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/42/ronen.html> (дата обращения: 03.05.17)

/ Неужели я тоже? Забудь» — замечательное «забудь», так же, как и ранее «пойдем», обращено к герою, один из случаев, когда Я и Он поэмы максимально сближаются: в пределах одной реплики. В общем, седьмая строфа написана в основном от первого лица, но есть и случаи второго, как «посмотри» из цитаты выше; а после «забудь» строфа переходит с первого лица на третье.

«Смерть еще далека (послезавтра я/ все продумаю), но иногда / сердцу хочется “автора, автора”, / в зале автора нет, господ». Процитированное четверостишие интересно по нескольким причинам. Оно выделяется рифмовкой ДмДм, что несколько подготовлено введением дактилических окончаний во втором и четвертом четверостишиях (ЖмДм, *нечетом* и *мерещится*). В нем также есть три или четыре (если считать «всё») сверхсхемных ударения на первой стопе. Вообще седьмая строфа в этом смысле самая разнообразная; далее появится даже гипердактилическое *неистовствовал*. Также строфа выделяется с коммуникативной точки зрения, потому что только в ней происходят переходы от первого лица к третьему и наоборот. Всего таких перехода три: я→он, он→я, я→он. Первый в строке «И покуда глядел он на месяц», и третье лицо выдерживается в течение двух четверостиший. Затем переход обратно к первому в следующем: «И борьба показалась запутанной/ безысходной: я, черная мгла»; и в последней строке строфы снова к третьему — «И пошарив по темной панели, / он нашел свой измятый листок». Становится ясно, что постоянная перемена лиц повествования, это не переход от точки зрения нарратора к точке зрения персонажа, но изменение блуждающей точки зрения нарратора-персонажа; разделение коммуникативных уровней становится бессмысленным, потому что размыта граница субъектно-объектных отношений в рамках повествования. Становится понятно, что перед нами Я, разложенное на повествующее и повествуемое. В итоге поэма представляется нам развернутым внутренним монологом, как бы разыгранным по ролям. Здесь,

как это часто бывает у Набокова, мы находим маркеры театральности. Требование «автора, автора» будто в конце постановки — от сердца (*сердцу хочется*) — встречает отказ: *в зале автора нет*. Это обращение позволяет читателю установить необходимую дистанцию между эксплицитным «Я» поэмы, ее третьим лицом и автором, который написал «Поэму» и сконструировал ее «Я»⁵⁸. Внешнюю направленность строки «сердцу хочется ”автора, автора”». Можно усмотреть в автопереводе поэмы. Там она звучит так:

«but now and then
one’s heart starts clamoring: Author! Author!»

Здесь, ввиду свойственного английскому языку использованию притяжательных местоимений, сердце определяется безличным местоимением *one’s*, согласуемым с глаголами как местоимение 3-его лица единственного числа. Если принять во внимание это переводческое решение Набокова, то выходит, что *сердце* в оригинале нельзя отнести ни к повествователю, ни к герою, но только к кому-то третьему — в нашем случае, к читателю.

Обратимся к автопереводу поэмы, выполненному для сборника *Poems and Problems*, за разъяснением других моментов. В переводе местоимения третьего лица часто заменены местоимениями первого. Они остались в третьей и четвертой строфах, где герой вводится и описывается со стороны. Они сохранены в пятой строфе, где оба лица показаны вместе (Например: «He and I dubbed that bottom: “Ovidius / crammed with carmina.”», вместо *у нас*). Серьезные изменения мы видим в седьмой строфе, где, как показано,

⁵⁸ Здесь нельзя не вспомнить казус с опубликованными в «Невском Альманахе» иллюстрациями к «Евгению Онегину» и последовавшие эпиграммы Пушкина («*Вот перешед чрез мост Кокушкин...*»).

выше, есть три перехода между лицами. Сопоставим русский строки и их переводы:

«И покуда глядел **он** на месяц...»

«And while **I** looked at the crescent...»

«Лист бумаги, громадный и чистый,

стал вытаскивать **он** из **себя**:

Лист был больше **него**...»

«A huge clean sheet of paper **I** started
to extract from **myself**. The sheet
was bigger than **me**...»

Личные местоимения третьего лица здесь заменены на местоимения первого лица; возвратное *себя* имеет характерную для английского форму *myself*. После этих строк в оригинале следует переход к первому лицу («Я, черная мгла...»), что соответственно в переводе является лишь продолжением строфы полностью написанной от первого лица. Переход на третье в последней строке также аннулирован:

«**он** нашел свой измятый листок» (*Стихи*, 273)

«scrap of paper **I** found in the dark» (*Selected Poems*, 115)

Итак, анализируя различия между оригиналом и гораздо более поздним автопереводом, мы, во-первых, находим авторские подтверждение нашего вывода о единстве лирического субъекта «Поэмы». Во-вторых, чувствуем необходимость объяснить логику замены. Во всех указанных местах английское *he* ритмически эквивалентно *I*. Поэтому нельзя объяснить замену прагматикой перевода (в плане ритмики). Однако ее можно объяснить на интенциональном уровне. Например, тем, что через много лет после написания «Поэмы» необходимость в дистанции между автором и объективированным самосознанием отпала. Эту проблему сняло и время и язык. Если в начале 1940-х (при написании *Поэмы*) Набокову требовалось

объективировать свое сознание в форме разговора поэта с самим собой, то к моменту перевода этот прием уже мог чувствоваться как излишний.

В комментарии к «Поэме» Набоков сказал, что «вступительные его строки передают попытку поэта, изображенного в этих стихах, преодолеть то хаотическое, нечленораздельное волнение, когда в сознании брезжит только ритм будущего создания, а не прямой его смысл»⁵⁹. Здесь он, конечно, говорит о первых двух строфах. Все последующие — это развернутая картина сознания поэта и метапоэтический комментарий. Обратимся к ритмике поэмы и рассмотрим некоторые формальные моменты. Неравномерность ритма начинается со второй строфы. Первое ее четверостишие имеет рифмовку по схеме *ДмДм*, с «подражанием» Некрасову. Заметим, что *Поэма* пресекается с «Рыцарем на час» по нескольким мотивам. Лирический субъект бродит во время бессонницы, ощущая свое одиночество. Он так же помышляет о спасении, правда у Некрасова о своем («От ликующих, праздно болтающих ... Уведи меня в стан погибающих...»), а у Набокова (по крайней мере, во вставной поэме) о спасении стариков-эмигрантов. Некрасовский персонаж обращается к умершей матери, а герой «Поэмы» к ангелам.

Если АнЗ у Некрасова отсылает к «народной» традиции⁶⁰, то у Набокова он осмысляется по ассоциации с народными жанрами как устный. Ведь эти стихи не пишутся, а «брезжут» в сознании поэта. Отсюда и нерегулярность строф, и напоминающие нам скорее о Блоке и Маяковском неравносложные рифмы (через одно стихотворение в сборнике идет пародия на последнего, «О правителях»). Все это используется для того, чтобы создать эффект

⁵⁹ Набоков В. Стихи и комментарии, с. 137.

⁶⁰ Гаспаров М. Л. Избранные труды в 4 Т. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — Т. 3. — С. 490.

«незаконченного», ненаписанного текста. И здесь нам приходится обратиться к метафоре⁶¹, найденной в 7 строфе:

«Лист бумаги, громадный и чистый
стал вытаскивать он из себя:
лист был больше него и неистовствовал,
завиваясь в трубу и скрипя».

Очевидно, что это не просто лист, иначе вряд ли поэт стал бы вытаскивать его прямо *из себя*, а не из кармана, например. К тому же, лист этот *больше* поэта, и тот вынужден с ним *бороться*. Поэт выбрасывает его, кажется, пустым, а в конце строфы подбирает:

«Что-нибудь мне, быть может, напели
эти камни и дальний свисток.
и, пошарив по темной панели,
он нашел свой измятый листок».

Вдруг огромный лист стал листком, то есть чем-то с чем можно *бороться* и справиться. А дальше сразу следует восьмая строфа, в которой без предупреждения мы покидаем повествовательный план поэмы, и оказываемся в чисто лирическом. Здесь происходит последний переход к «я». Восьмая строфа является, как нам кажется, примером *инфинитивного письма* по Жолковскому. Мы видим здесь «однородные инфинитивные серии (не короче трех членов), зависящие от одного управляющего слова и благодаря своей протяженности, развивающие мощную инерцию»⁶². Первая цепочка управляется сослагательным *почел бы* (за лучшее счастье): *очутиться* (дважды), *наклониться, найти, распутать, стать, прищуриться, узнать*.

⁶¹ Так этот момент определяет М. Маликова. См.: Маликова М. Ничья меж смыслом и смычком // Набоков В. Стихи, 2015, с. 323.

⁶² Жолковский А. К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты. URL : <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/tropl.htm> (дата обращения: 19.03.17)

Содержание строфы совершенно подпадает под данное Жолковским определение особого «медитативного» наклонения инфинитивной поэзии, темой которой является некая виртуальная реальность. Действительно, лирический субъект (эксплицитное Я) хочет сложить узор жизни, «чтоб пришелся узор настоящего / на былое, на прежний узор», очутиться в начале пути (в детстве), и снова «узнать свой сегодняшний миг». То, что М. Маликова назвала «фирменной набоковской декларацией связности и гармоничности окружающего мира»⁶³. Это утверждение можно оспорить, опираясь как на содержание 8 строфы, так и на поэтику инфинитивного письма. Да, действительно это близко к «окончательному, очищенному поэтическому тексту» (Маликова). Даже ритмически 8 строфа выделяется как более регулярная, после предыдущих трех. Схема ее рифмовки: *ДмДм ЖмДм ЖмЖм ДмДм ЖмДм ДмДм ЖмДм*. Как мы видим, сочетание (само по себе нерегулярное) *ДмДм ЖмДм* повторяется трижды, что нарушается только третьим четверостишьем. Но все-таки, это не то, чего бы мы ожидали от окончательного и очищенного. Здесь скорее имитация «устности», которая создана ритмической нерегулярностью. На семантическом уровне 8 строфу отдаляет от декларативности сослагательное наклонение. Это не о том, *как есть*, а том, *как может быть*, если лирический субъект сможет (или мог бы) совершить тот трансцендентальный опыт, который здесь описан. О том, что это «виртуальная реальность» нам говорит и специфика инфинитивного письма, выявленная Жолковским.

«Поэма», таким образом, является самым явным примером объективации пишущего (авторского) сознания в поэзии Набокова. По сути, классическая тема лирики — медитация поэта о себе, о поэзии — разыгрывается в этом тексте нарративно. Вводится герой, который (как инстанция текста) красноречиво меняется местами с нарратором. Последняя лирическая строфа, равно как и вся поэма при редукции повествования,

⁶³ Маликова М. Ничья меж смыслом и смычком, с. 323-324.

может быть описана по коммуникативной модели I соб. — Δ^{64} (по Ю. И. Левину). То есть в тексте явно выражена эготивность, есть эксплицитное «Я», тождественное поэту (не обязательно Набокову, но важно, что одному конкретному поэту); имплицитный адресат здесь близок к «нулевому лицу». В этом смысле, получается, что поэма написана поэтом в больше степени для себя, чем для кого-то еще. Здесь мы также наблюдаем интертекстуальную игру на грани пародии и пастиша, свободное обращение поэта с текстами литературной традиции и современников; несколько случаев ироничных «кивков» читателю. Все эти приемы можно также найти и в «Евгении Онегине», который, как было показано, во многом послужил прообразом модели повествования для «Поэмы».

3. 3. «К кн. С. М. Качурину»: нарративная ловушка.

В своей работе о подтекстах в «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского, А. Жолковский, анализируя сходства двух текстов, подводит такой итог: «Но, несмотря на все переодевания и игры с собственной литературной и географической идентичностью, традиционно элитарное лицо Набокова отчетливо проглядывает в текст»⁶⁵. Опять же, как было замечено в связи со «Славой», мы видим здесь особый вид дейксиса, который содержится уже в заголовке «К кн. С. М. Качурину»: дружеское послание князю может быть написано только «элитарным» лицом. Но это не объясняет выбора жанра. Стихотворение это на одну из самых набоковских тем — возвращение в Россию. Причем это, вероятно, самое «реальное» из возвращений; это не сон («Расстрел» 1927 г., «Для странствия ночного мне не надо...» 1929 г.), не метафизический лыжный прыжок («Лыжный прыжок» 1926 г.), не исчезновение героя («Подвиг»). Вот лирический герой в России:

⁶⁴ Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин. Ю. И. Избранные труды, 1988, с. 473.

⁶⁵ Жолковский А. К. Новейшая и новая русская поэзия. — М.: РГГУ, 2009. — С. 224.

2твой бедный друг переодет,
и всем долинам дагестанским
я шлю завистливый привет» (*Стихи*, 278).

К третьей строке этой строфы у Набокова есть комментарий: «Ссылка на известное стихотворение Лермонтова («В полдневный жар в долине Дагестана»)» (*Стихи*, 320). Все-таки это сон? Ведь Набоков точно знал, что стихотворение Лермонтова называется «Сон». Более того, снабдил свой английский перевод Лермонтова заголовком «The Triple Dream»⁶⁶ [тройной сон — *H. C.*]. Лирическое «я» у Лермонтова видит сон, лежа «в долине Дагестана» с огнестрельным ранением («но спал я мертвым сном»⁶⁷); в этом сне — вечерний пир на родине и одна из «юных жен», что говорят о нем; «ей» снится та самая долина Дагестана и труп лирического «я». Таким образом, мы имеем два сна: сон лирического «я» и сон героини, который является чужим сном во сне. Третьим сном (если следовать набоковскому заголовку), вероятно, можно назвать само стихотворение, что отражено в заголовке. Ведь получается, что оно написано от лица трупа, а модальность сна снимает это композиционное противоречие.

Уже в следующей строфе послания читаем: «От холода, от перебоев / в подложном паспорте, не сплю...». Нет, все-таки лирический субъект послания не спит. Но спит рядом «завернувшись в плед по пояс, / толмач приставленный ко мне». Так Набоков играет со введенным им лермонтовским подтекстом, то ли раздваивая с необходимостью субъекта на «я» и толмача (ведь «я» по легенде — американец), то ли для комического эффекта подменяет толмачем девушку, задремавшую на вечере.

⁶⁶ Набоков. В. В. Стихотворения, 2002.— С. 446-447.

⁶⁷ Цит. по Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений в двух томах. — Л.: Советский писатель, 1989. — Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1837—1841. — С. 76.

Выше я показал, что заглавие «Сон» разрешает композиционное противоречие, возникающее из повествования от лица трупа у Лермонтова. Стихотворение можно прочесть как сон, и так его, судя по заголовку перевода, прочитал и Набоков. «К кн. С. М. Качурину» как заголовок также разрешает противоречие. Противоречие в случае Набокова заключается в том, что лирическому «я» нельзя вернуться в Россию. Субъект возвращается лишь в послании, написанном другу с «золотым сердцем, ограниченными умственными способностями и старческим оптимизмом» (*Стихи*, 320). Только этими качествами Качурин можно оправдать его совет. Неважно, что он — вымышленный персонаж; он наделен биографией именно с тем, чтобы читатель поверил в него. Только в этом случае удастся игра Набокова с конвенцией; жанр послания оправдывает и содержание стихотворения — путешествие.

Все, что лирический субъект сообщает своему адресату — плод его воображения. Интерес старика-эмигранта — а как там на родине? — комически парирован в строках: «исследователем обоев / лилеи и лианы шлю». Субъект не спит и смотрит на обои; но больше он ни на что и не смотрит. Вся вторая часть послания посвящена тому, что он увидел из окна. Ни что конкретно не называется, но говорится, что оно отозвалось в воспоминании: «то, что хранилось у меня // так долго, вроде слишком яркой / цветной открытки без угла». Здесь мы понимаем, что толмач является еще и «алиби» лирического субъекта, причиной, по которой последний не может никуда выйти и вынужден довольствоваться плодами своего воображения:

«...и начал я соображать,

как буду я сидеть в вагоне,

как я его уговорю,

но тут зачмокал он спросонья

и потянулся к словарю».

В третьей части лирический субъект воображает загородные виды, «щебетанье / в шестидесяти девяти / верстах от города, от зданья, / где запинаясь взаперти», и обращается к своему адресату:

«Да, все подробности, Качурин,
все бедненькие, каковы
край сизой тучи, ромб лазури
и крап ствола сквозь рябь листвы».

И здесь же мы понимаем, что, в очередной раз, как и в других стихотворениях о возвращении, оно невозможно:

«Но как я сяду в поезд дачный
в таком пальто, в таких очках
(и, в сущности, совсем прозрачный,
с романом Сирина в руках)?»

Совсем прозрачным в этой строфе субъект становится и для читателя, упоминая авторский псевдоним, как в «Славе». Субъект находится в ловушке (композиционной, литературной) и, чтобы выбраться из нее, нужны особенные средства. Качурин — не просто адресат послания, но и «ловушка»: «Мне хочется домой. Довольно. / Качурин, можно мне домой?». Выбраться из этой ловушки можно только литературно. Если в других текстах Набокова родина понималась во многом как страна детства, то теперь полюса меняются и страной детства становится страна «Всадника без головы», потому что это книга детства. Пишущему субъекту нужно вернуться туда, откуда он отправился в свое «путешествие», следуя «совету» подставного Качурина. Последняя строфа⁶⁸ изображает возвращение в книжное детство:

⁶⁸ Здесь еще один пример инфинитивного письма у Набокова.

«чтоб в Матагордовом Ущелье
заснуть на огненных камнях
с лицом, сухим от акварели,
с пером вороньим в волосах?»»

В ней также мы находим мотивные переключки с первой и последней строфами «Сна» Лермонтова, что возвращает нас к мысли о том, что в обоих текстах авторы находятся в похожих композиционных ловушках. Им нужно разрешить противоречие, вытекающее из условий повествования: в одном случае, это повествование от лиц труппа, в другом — невозможность вернуться в Россию. Читая стихотворение Лермонтова как сон, а не как описание сна, мы разрешаем противоречие. Набоков снимает внутренне противоречие текста, играя с жанром дружеского послания — он пишет к несуществующему лицу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы провели исследование основных форм объективации авторского самосознания и его присутствия в тексте. Начав со стихотворений, где пишущее сознание тематизируется, мы обнаружили в них как основные темы, в рамках которых осмысляется творчество (память, любовь, природа), так и постоянные мотивы и метафоры, используемые для разговора о нем (свет, звук, путь). Многие из них остались важными и использовались Набоковым вплоть до самых поздних произведений, а другие — вместе с формальными недостатками ранних стихов — остались в поэтической юности. От осознания недостатков своего творчества через фазу оптимизма, авторское сознание проделало путь к зрелости (и ее осознанию). Все это не только тематизируется. Мы видим, как уже в довольно ранних текстах Набоков пытается перевести предмет лирики в формальное измерение. Это можно наблюдать почти на всех уровнях организации текста. Со временем эта способность автора развивалась, достигнув вершины в текстах 1930-х годов.

Одним из основных приемов объективации авторского сознания у Набокова служит разделение лирического субъекта. В таком случае есть сознающее и наблюдающее «я» и эмоциональная часть — «душа»/«сердце». Вторая часть также может быть представлена специфической поэтической сущностью *музой*, отношение к которой «я» и является определяющим фактором самосознания поэта. Иногда второе место занимает еще и *юность* (молодость), которая в ретроспективном взгляде субъекта выступает как представитель уже пройденного этапа творчества. Доведением этого приема до логического конца является создание в тексте двойников, действующих практически автономно. Параллельно наблюдению своего сознания в поэзии Набокова развивался и другой тип наблюдения. Он исследован нами во II главе. Это использование поэзии как пространства наблюдения за внешним миром; лирический субъект наблюдает за другими (за прохожими, из окна и т. д.). Это наблюдение за видимым внешним миром увязывается с

наблюдением над творчеством, а реальный опыт переводится в опыт поэтический. Ситуация наблюдения может стать основой формальной организации текста.

Для обнаружения формальных проявлений авторского голоса, нами проведен стиховедческий, интертекстуальный и грамматический анализ текстов. В области стиховедения мы объяснили разные случаи выбора тех или иных размеров, строгих и иных форм, и других аспектов стихосложения. Очень часто эти авторские решения вводят нас в интертекстуальный план, отсылая либо к традиции, либо к поэзии современников. Именно традиция (преимущественно, русская) является важным полем, в котором развивается и утверждается авторское сознание. При этом мы наблюдаем в цитатах взаимопроникновение поэзии и прозы, что может свидетельствовать об осознании автором себя в едином поле литературы. В некоторых случаях мы можем говорить о выражении Набоковым оценки творчества другого автора. В некоторых же, другое произведение становится как бы схемой для построения стихотворения (например, «Демон», «Парижская поэма»), и авторские решения чужого текста переосмысляются Набоковым в рамках прагматики своего. Все это говорит нам об осознании автором себя частью большой традиции, в которой можно найти формальные средства (от рифмы до всей композиции и модели повествования) переосмыслить их для решения собственных художественных задач. Отмеченный другими исследователями переход Набокова от чистой лирики к большей нарративности говорит нам о стремлении автора не писать стихи «о чем-то», а выводить тематику на формальный уровень организации текста и тем самым «разыгрывать», «воплощать» образы, мотивы и ситуации. Это можно назвать переходом от тематизации к реализации в поэзии Набокова, который завершился уже в конце 1920-х.

Грамматический анализ показал, что игра личными местоимениями может стать у Набокова техникой объективации самосознания («Парижская

поэма»). В других текстах, идентификация того или иного лица составляет одну из главных задач читателя и, соответственно, может быть ключом к смыслу. При этом, создается определенная атмосфера, в которой читатель чувствует, что автор понимает это затруднение и не старается сократить объем несказанного. В этом иногда мы видим формальное воплощение одной из основных тем творчества Набокова — тайны. Таким образом, стихотворение о тайне само становится тайной для читателя.

Грамматический анализ неизбежно пересекается с нарративным. На примере трех больших поздних поэм мы показали, как Набоков использует разные техники повествования, работая с внутритекстовой коммуникацией, в том числе и для того, чтобы сделать возможной объективацию авторского сознания. Эти поэмы характеризуются наличием разных инстанций, заимствованием повествовательных схем из других текстов традиции и их переосмыслением, а также использованием аспектов стихосложения для формирования повествования. Так, например, Набоков использовал нарративный потенциал ритма и строфики.

Все исследованные нами особенности поэзии Набокова, на наш взгляд, создают образ автора, которому он уделял немало внимания на протяжении своего творчества. Очень важной особенностью сборника «Стихи» является соседство текстов, чьи формальные качества рознятся. Это говорит о том, что в этом сборнике автор, видимо, хотел представить читателю не только законченный образ, но показать его в становлении. В первую очередь, как кажется, основное значение здесь имеет именно формальное становление, овладение стихотворным текстом до той степени, когда все его уровни подчинены друг другу, а все элементы — мотивированы. В этом смысле, большая подборка ранних (скажем, до 1927 года) текстов выступает необходимым фоном и подготовкой читателя к восприятию более поздних произведений автора, несомненно, являющихся вершиной его поэтического творчества.

Список литературы и источников

1. Барабтарло Г. Сочинение Набокова. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 464 с, ил.
2. Буллэ В. “Демон” Набокова и “Небожитель” Бродского // Старое литературное обозрение. — 2001.— №1. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/kul5.html> (дата обращения: 07.05.17)
3. Верхейл К. Малый корифей русской поэзии. Заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо. — Париж, 1980. — № 4 (12). — С.138-145.
4. Гаспаров М. Л. Избранные труды. В 4 Т. — М.: Языки русской культуры, 1997—2012.
5. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012. — 416 с.
6. Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — 2-е изд., доп. — М.: «Фортуна Лимитед», 2000. — 352 с.
7. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. — М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937—1952.
8. Долинин А. А. и др. В. В. Набоков: pro et contra. В 2 т. — СПб.: РХГИ, 1997—2001.
9. Жолковский А. К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/trop1.htm#a2> (Дата обращения: 19.03.2017)
10. Жолковский А. К. Новейшая и новая русская поэзия. — М.: РГГУ, 2009. — 365 с.
11. Иванов Г. В. Собрание сочинений в 3 т. — М.: «Согласие», 1993.
12. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. — 823 с.
13. Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений в двух томах. — Л.: Советский писатель, 1989.
14. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: «Искусство - СПб», 1999. — 848 с.

15. Лукшич И. «Слава» Владимира Набокова: К функции автомета- описания в русской эмигрантской поэзии// Slavica tergestina. — 1999. — №7. — С. 107-122.
16. Махов А. Е. Вульф Алексей Николаевич // Русские писатели 1800—1917. — М., 1989. — Т. 1.
17. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. — СПб.: «Симпозиум», 2002. — 784 стр. (т. 4).
18. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. Ю.Левинга, А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной, А. Бабилова, Г. Глушанок. — СПб.: «Симпозиум», 2008. — 832 стр. (т. 5).
19. Набоков Владимир. Стихи.— Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1979.
20. Набоков Владимир. Стихи.— СПб.: Азбука, 2015. — 384 с.
21. Набоков В. В. Стихотворения / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М. Э. Маликовой. («Новая Библиотека поэта»).— Спб.: Академический проект, 2002.
22. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ,1959—1962.
23. Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 42. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/42/ronen.html> (Дата обращения: 03.05.17)
24. Сиринов В. Литературный смотр //Современные записки.— 1940. — №70. — С. 283-285.
25. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. — 3-е изд., испр. и доп.—Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996.— 448 с.
26. Тарановский К. Ф. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 552 с.
27. Тимофеев В. Г. Конвенция. Рефлексия. Интроспекция// Авторское самосознание. Учебно-методическое пособие. — Спб.: «Конвенция», 2002.

28. Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: «Советский писатель. Ленинградское отделение», 1989.
29. Шапиро Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц (пер. с англ. Т. Кучиной) // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html> (дата обращения: 12. 05. 17)
30. Шмид. В. Нарратология. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
31. Шраер М. Набоков: Темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.
32. Alexandrov, Vladimir E. (ed.). The Garland companion to Vladimir Nabokov. (Garland reference library of the humanities ; vol.1474). — Routledge, New York: 1995.
33. Connolly, Jullian W. (ed.). Nabokov and his Fiction: New Perspectives (Cambridge Studies in Russian Literature). Cambridge: Cambridge UP, 1999. 250 pp.
34. Gomez Barreras, M. A. (The DIVIDED SELF metaphor: A cognitive-linguistic study of two poems by Nabokov)/ International Journal of English Studies. — 2015. — Vol 15, No 1. — PP. 97-113.
35. Hühn, P., & Kiefer, J. (2005). The narratological analysis of lyric poetry: Studies in English poetry from the 16th to the 20th century. Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
36. Johnson, Barton D. Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch // Russian Literature Triquarterly. — 1991.— №24.— PP. 307 — 327.
37. Morris, Paul D. Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice. University of Toronto Press: 2010.
38. Nabokov, Vladimir. Selected Poems. Introduction by Thomas Karshan. Knopf, 2012 — 240 pp.
39. Rabaté, Laurent. La poésie de la tradition: étude du recueil Stixi de V. Nabokov // Revue des études slaves. — 1985. — tome 57, fascicule 3. — PP. 397 — 420.

40. Smith, Gerald S. Nabokov and Russian Verse Form // *Russian Literature Triquarterly*. — 1991.— №24.— PP. 271—305.
41. Stockwell, Peter. *Cognitive poetics: An Introduction*. London; New York:Routledge, 2002.