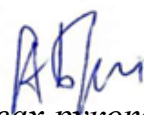


МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»


На правах рукописи

БОРИСКИНА Анастасия Владимировна

ДИСКУРСИВНАЯ СТРУКТУРА МЕТАЛИРИКИ В. В. НАБОКОВА

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор
Рягузова Людмила Николаевна

Краснодар – 2026

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Металирика В. Набокова и дискурсивные практики	
в анализе поэтологического стихотворения.....	14
1.1. Перформативные стратегии как инструмент современного литературоведения	14
1.2. Понятие металирики и перформативные стратегии лирического дискурса	22
1.3. Металирика как часть поэтической системы В. Набокова.....	30
Выводы	34
Глава 2. Субъектная структура металирики В. Набокова	36
2.1. Одический певец ранних поэтологических стихотворений	36
2.2. Поэт-обличитель и инвективная стратегия	52
2.3. Поэт-изгнанник в перформативных стратегиях элегии и воления	68
2.4. Поэт-демиург и стратегия эвиденции	84
Выводы	100
Глава 3. Объектная структура и топика металирики	
В. Набокова	103
3.1. «Муза, жизнь моя»: способы репрезентации образа поэтического вдохновения.....	103
3.2. «Кочующее волшебство»: метафорическая репрезентация образа поэзии.....	118
3.3. Креативная функция воспоминания в метапоэтическом дискурсе В. Набокова.....	130
3.4. «Я» и «другой»: границы конвергенции.....	139
3.5. Топос «смерть поэта»	147
3.6. «Голоса стихов»: металитературная топика В. Набокова	155
Выводы	167

Глава 4. Рецептивная составляющая коммуникативной

структуры металирики В. Набокова	169
4.1. Суггестивный потенциал перформативных стратегий	169
4.2. Коммуникативная и эстетическая функции читателя в метапоэтическом дискурсе В. Набокова	181
Выводы	193
Заключение	195
Список литературы	203
Приложение А. Аспекты коммуникативных стратегий лирического дискурса, обусловленных базовыми перформативами.....	227
Приложение Б. Дискурсивная структура металирики В. Набокова	228

Введение

В современном набоковедении лирика писателя занимает в некотором смысле «маргинальное» (Парамонов, Толстой, 2017, с. 512) положение, находясь на периферии научно-исследовательского интереса. Во многом на такое восприятие повлияла оценка поэзии критиками как второстепенной и по отношению к романному творчеству В. Набокова, и по отношению к поэтической традиции в целом. Между тем сам автор в поздние годы старался обратить внимание читателей на менее известные стороны своего творчества. Так, в конце жизни В. Набоков тщательно отбирал свои стихотворения для книги «Стихи» (1979), опубликованной через два года после его смерти. В этом отношении можно сказать, что писательская карьера В. Набокова представляет собой симметричный, как крылья бабочки, узор: она началась и закончилась поэтическими сборниками. Знаменитый прозаик В. Набоков всю жизнь осознавал себя именно поэтом. Писатель был уверен, что «не так просто определить, где кончается проза и начинается поэзия» (Набоков, 2002, с. 179). Под поэзией он понимал «тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (Набоков, 2025, с. 119).

Одной из главных черт набоковской поэтики является ее авторефлексивность, а тематическим ядром – «творчество и его механизм» (В. Ходасевич). Как отмечает Л. Н. Рягузова, «эстетическое самосознание В. Набокова, его рефлексии, вызванные осмыслением собственного творческого процесса и творчества других художников слова, находятся в соответствии с движением теоретической мысли» (Рягузова, 2000), иными словами, метапоэтика В. Набокова отражает когнитивные установки, в целом актуальные для художественного сознания XX в.

Степень разработанности темы. В большей степени исследователей интересовала метаописательность набоковской прозы, которая первоначально была отмечена критиками русской эмиграции (В. Вейдле, Г. Струве, П. Бицилли).

В частности, В. Ф. Ходасевич писал: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов... но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес» (Ходасевич, 1937). Изучение метатекстуальности прозаических текстов В. Набокова получило прочную традицию и в трудах отечественных литературоведов: В. В. Ерофеева (1988), М. Липовецкого (1994), В. Б. Зусевой-Озкан (2012), К. Э. Штайн (2006), Э. В. Пивановой (2008) и др. А. А. Долинин (1997, 2019), Ю. И. Левин (1998) детально исследовали «Дар» (1938) как метароман. М. Лотман отмечал: «Набоков и в прозе, и в стихах создает не только тексты, но и метатексты: тексты текстов и тексты о текстах» (Лотман, 2001, с. 214). Однако вопрос метапоэтической рефлексии в лирике В. Набокова до сих пор не нашел всестороннего освещения. Между тем именно метапоэтика не только объединяет две творческие ипостаси автора, но и в некотором смысле предопределяет их.

В сравнительно небольшой истории отечественного набоковедения лирика писателя анализировалась в рамках проблемно-тематического, биографического, историко-литературного, мотивного, стиховедческого и лингвопоэтического подходов. Особого внимания заслуживают работы О. И. Федотова (2010, 2014), в них исследователь прослеживает творческий путь поэта Сирина, изучает религиозные и ностальгические мотивы, проводит детальный анализ набоковской стихопоэтики, исследуя метрику, ритмику и звуковую организацию стихотворений. О. И. Федотов доказывает, что поэзия В. Набокова стала фундаментом, на котором сформировалась его художественная вселенная. Значительна по своему содержанию монография Я. В. Погребной (2011a), в которой поэзия писателя рассматривается как ценностно значимая составляющая его художественного космоса, самостоятельная, но не закрытая система, находящаяся в неразрывной связи с творческим целым.

В числе российских научных материалов, обращенных к поэзии В. Набокова в той или иной степени, следует выделить исследования Ю. И. Левина (1998), И. Л. Галинской (2001, 2005), М. Ю. Лотмана (2001),

О. А. Дашевской (2000), А. М. Люксембурга (2001), В. Сечкарева (1996), В. Ю. Лебедевой (2018), А. В. Мазура (2008). М. Маликова (2002, 2015) предложила периодизацию набоковской поэзии; ее метафизический аспект, анализ философских, эстетических мотивов в разное время интересовали А. Пятигорского (1997), А. Арьева (2001) и Л. Н. Рягузову (2006). Как отдельное направление в изучении набоковской лирики выделим публикацию архивных материалов, дополняющих читательские представления о Набокове-поэте, большой вклад в разработку этой темы внесли наблюдения А. Бабикова (2019, 2023) и Н. Мельникова (2017).

Среди диссертационных исследований о поэтическом творчестве В. Набокова стоит отметить научный труд А. В. Леденева (2005), где изучалась стилистика стихотворений писателя, и работу О. И. Афанасьева (2017), в которой освещался вопрос о музыкальных мотивах набоковской поэзии. В диссертации В. С. Харитонов (2019) была исследована жанрология лирики В. Набокова. Для нас эти наблюдения представляют особый интерес, поскольку мы рассматриваем жанровые стратегии набоковской металирики. Однако отметим, что В. С. Харитонов под углом зрения жанровых моделей не выделяет и не анализирует поэтологическую линию. В качестве методологической основы работы исследователь пользуется понятием «жанр», тогда как мы опираемся на понятие «дискурс». Относя лирику В. Набокова к неклассическому типу художественного письма, мы понимаем важность актуального терминологического инструментария в изучении набоковской поэтики.

Тема поэта и поэзии в лирике В. Набокова исследовалась лишь в нескольких статьях (Труфанова (2019), Гридин (2021)) и в монографии Э. В. Пивановой (2008), где изучению данной проблематики посвящен только один параграф. Это подтверждает мысль о том, что набоковской поэзии уделялось меньше исследовательского внимания, чем прозе автора. Обзор научных материалов по избранной теме показывает, что вопрос поэтологии лирики В. Набокова не нашел всестороннего и полного освещения.

Актуальность нашего исследования обусловлена необходимостью пересмотра представлений о поэтическом творчестве В. Набокова и значимостью изучения коммуникативной природы его металирики. В современной теории литературы понятие «коммуникативная стратегия» как позиционирование коммуникативных компетенций является ключевым в понимании жанра. Как пишет Д. Х. Ли: «при рассмотрении лирического дискурса в постсимволизме адекватным понятийным инструментарием является жанровый инвариант, состоящий из характеристик коммуникативной стратегии лирики» (Ли, 2021, с. 212).

Несмотря на растущее количество работ, посвященных изучению перформативности лирики, поэтологическая лирика В. Набокова в рамках данной научной проблематики до сих пор не рассматривалась. При этом для изучения перформативных стратегий лирического дискурса металирика писателя представляет особый интерес, поскольку, соотносящаяся с парадигмой неклассической художественности XX в., она наглядно демонстрирует, как субъект лирического дискурса раскрывает суть коммуникации в художественном произведении.

Проблема металирики, в целом, является одной из малоизученных в отечественном литературоведении. Об интересе к поэтологической теме свидетельствуют диссертации Д. Н. Ахапкина (2002), Х. Е. Ким (2004) и А. Корчинского (2004), однако эти работы посвящены изучению метапоэтики И. Бродского. Важное значение в исследовании металирического явления имеют монография Ф. Х. Исраповой (2015), в которой металирика рассматривается в аспекте исторической поэтики, и диссертация Д. Х. Ли (2021), где изучаются коммуникативные стратегии постсимволистской металирики. Однако в этих трудах также не исследуется вопрос дискурсивной природы металирики В. Набокова.

Научная новизна работы определяется тем, что в ней впервые исследуется дискурсивная структура набоковской металирики, которая рассматривается как целостная система, описываемая в аспекте

перформативных стратегий художественного письма. Подобное исследование углубляет понимание коммуникативной природы метахудожественных структур.

Объектом диссертационного исследования является дискурсивная структура металирики В. Набокова: ее креативная, референтная и рецептивная составляющие.

Предмет исследования – перформативные стратегии металирики В. Набокова.

Фактическим **материалом** исследования послужили русскоязычные стихотворения В. Набокова разных лет, циклизируемые в поэтические сборники: «Стихи» (1916), «Горний путь» (1923), «Гроздь» (1923), «Возвращение Чорба» (1930), «Стихотворения 1929–1951» (1952), «Poems and Problems» (1970), «Стихи» (1979). В диссертации также анализируются стихотворения писателя, которые не входили в прижизненные издания. Поэмы В. Набокова и отдельные поэтические тексты, написанные на английском языке, привлекаются в качестве контекста. Из обширного корпуса стихотворений мы отобрали и проанализировали те, которые проблематизируют поэтологические темы и обладают свойством автореферентности. Объем таких текстов составляет около 25 % от общего количества набоковских стихотворений.

Гипотеза исследования заключается в том, что изучение металирики В. Набокова позволит глубже исследовать индивидуально-авторское своеобразие его поэтического мира и рассмотреть набоковскую поэтологическую лирику как творческую лабораторию и равнозначный вариант метапрозы писателя. Мы также анализируем, каким образом перформативная стратегия помогает выявить авторефлексию в лирическом «голосе» В. Набокова и как средствами стратегии моделируются ценностные основания лирического дискурса. На наш взгляд, изучение дискурсивной структуры металирики В. Набокова выявляет особенности его «сверхтекста» о творчестве: обнаруживает авторские представления о поэзии и шире – об искусстве, выраженные в разных перформативных стратегиях.

Рассматривая в работе любой тип лирического субъекта как конструкт, которому лишь в какой-то мере делегированы те или иные авторские установки, мы считаем, что субъект-поэт может быть наиболее открытым способом тематизации креативного сознания в поэтическом тексте, именно он может чаще выступать носителем четко артикулированных эстетических и этических ценностей. Предполагается, что выявление свойственных субъекту-поэту стратегий самоидентификации не менее значимо для интерпретации металирических текстов, чем биографический контекст.

Цель диссертационной работы состоит в выявлении перформативных стратегий металирики В. Набокова, в обнаружении их общих закономерностей, позволяющих интерпретировать индивидуально-авторские представления о художественном творчестве в целом и о поэзии в частности.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- проанализировать литературоведческий опыт в области изучения лирического дискурса и металирики, обосновать возможность применения дискурсного анализа для исследования поэтологических стихотворений В. Набокова;
- установить, в каких ценностных координатах субъект-поэт актуализирует себя, свой способ присутствия в лирическом мире и как его размышления о творчестве артикулируются средствами разных перформативных стратегий;
- исследовать образы, приемы и метаязык, актуальные для разных инвариантов метапоэтического дискурса лирики В. Набокова, и выяснить, какое образное и концептуальное воплощение получает в нем поэтологическая (референтная) тема;
- определить, каким образом метапоэтический дискурс стихотворений В. Набокова моделирует или трансформирует эстетическую рецепцию адресата дискурса;
- выявить корреляцию между освоением поэтом разных перформативных стратегий и степенью метаязыковой насыщенности текстов.

В основу **теоретической базы** диссертации положен принцип анализа литературного дискурса в аспекте коммуникативной стратегии, «которая состоит в интегративном позиционировании субъекта, объекта и адресата высказывания» (Тюпа, 2013, с. 94). Данный принцип был определен и подробно описан в трудах В. И. Тюпы. Мы уделяем внимание исследованию каждого из параметров перформативной стратегии лирического дискурса: ценностной архитектоники лирического мира, модуса самоактуализации лирического субъекта и этоса суггестивности.

Во избежание терминологических неточностей отметим, что вслед за австрийской исследовательницей Е. Мюллер-Цеттельманн мы определяем металирику как «эстетический автореферентный метадискурс» (Müller-Zetzelmann, 2000, s. 142), отличающийся, с одной стороны, своей специфической тематикой (предназначение поэта, смысл и природа творчества и др.), с другой – автореферентностью. Под термином «жанр» мы понимаем «инвариант одноименного дискурса (если их имена совпадают) или, точнее, субдискурса» (Тюпа, 2013, с. 16).

Методологической основой диссертации послужили философские труды по перформативности (Дж. Остин (1999, 2006), Дж. Деррида (2012)), исследования М. М. Бахтина (1986, 2003) и работы В. И. Тюпы по анализу лирического дискурса (2013, 2014, 2016, 2019, 2021), исследования субъектной структуры лирики (Б. О. Корман (1992), С. Н. Бройтман (2001, 2008), В. Я. Малкина (2024)). Кроме трудов по теории металирики (Е. Мюллер-Цеттельманн (2000), Ф. Х. Исрапова (2008, 2013, 2015, 2021), Д. Х. Ли (2021)), методологию диссертации определяют набоковедческие работы (Б. Бойд (2010а, 2010б, 2012, 2020), Д. Б. Джонсон (2011), А. А. Долинин (1997, 2019а, 2019б), Ю. И. Левин (1998), Б. В. Аверин (2003), С. Давыдов (2004), Г. Барабтарло (2011, 2021), О. Ю. Воронина (2002, 2023), Н. А. Фатеева (2002, 2017)); в том числе статьи и монографии Я. В. Погребной (2009, 2011а, 2011б, 2015а, 2015б, 2016), О. И. Федотова (2010а, 2010б, 2014) о поэзии В. Набокова), исследования в области анализа поэтического текста

(Ю. М. Лотман (1999, 2022), М. Л. Гаспаров (1993, 1999), А. К. Жолковский (2009), Ю. К. Щеглов (2012), Д. М. Магомедова (2004)).

Теория, построенная на принципах анализа литературного дискурса и опирающаяся на единство взаимодействующих приемов основных методов (сравнительно-исторического, структурно-семиотического, мотивного, интертекстуального, стиховедческого, лингвопоэтического), применяется в работе с поэтологическими стихотворениями В. Набокова.

Основные положения, выносимые на защиту:

1 Использование разных инвариантов лирического дискурса в металирике В. Набокова маркирует изменения в самоактуализации субъекта языкового творчества на разных этапах его поэтического становления и отражает увеличение его креативных возможностей. Можно сказать, что субъект-поэт поэтологических стихотворений В. Набокова проходит эволюционный путь от ученика Творца до поэта-демиурга, осваивая металирический потенциал разных перформативных стратегий: одической, инвективной, элегической, стратегии волеизъявления и стратегии эвиденции.

2 Поэтологическая линия получила в металирике В. Набокова оригинальное выражение посредством расширения тематического поля «поэзии» и концентрации в текстах метафорического плана, а также за счет метафорической репрезентации традиционных поэтических образов и благодаря использованию приема самообъективации, идиостилевой металитературной топики и кодифицирующих слов.

3 Металирика В. Набокова демонстрирует суггестивные отношения между субъектом и адресатом лирического дискурса. Важными концепциями метапоэтического дискурса набоковской лирики являются интересубъективность и интертекстуальность, они формируют определенный уровень рецептивной компетентности. Конвергентная эстетическая коммуникация автора и имплицитного читателя в металирике В. Набокова имеет форму избирательного диалога, который не только суггестивно «вовлекает» реципиентов, но и ограничивает их отбор.

4 **Металирический потенциал стихотворений В. Набокова** интенсифицируется одновременно с усилением в них метаязыковой рефлексии и благодаря освоению поэтом разных перформативных стратегий художественного письма. Ранние поэтологические стихотворения в большей степени конвенциональны, эту особенность поэтики следует рассматривать как временный креативный функционал писателя. Именно в тесной связи с отечественной поэтической традицией В. Набоков в начале творческого пути учился осмысливать себя поэтом.

Теоретическая значимость заключается в том, что результаты диссертационной работы могут послужить теоретической базой для дальнейшего изучения дискурсивной структуры поэтических текстов, в том числе металирических. Исследование позволяет восполнить недостающий сегмент поэтики метаописания в набоковедении и вносит вклад в расширение представлений о коммуникативной природе постсимволистского лирического дискурса.

Практическая значимость состоит в том, что материалы и результаты исследования могут быть использованы в педагогической работе при подготовке курсов по русской литературе и литературе русского зарубежья, по лирике XX в. и поэтологической лирике, в спецкурсах по творчеству В. Набокова и теоретических курсах по дискурсному анализу.

Апробация работы. Исследовательская концепция, основные положения и текст диссертации были представлены и обсуждались на заседаниях кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет». По теме диссертации опубликовано 15 статей, 3 – в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК. Материалы исследования докладывались и обсуждались на VI Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» (Краснодар, 2021), Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологических исследований» (Краснодар, 2022), Международной научной конференции

«Набоковские чтения – 2022» (Санкт-Петербург, 2022), Международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию кафедры русского языка КубГТУ (Краснодар, 2023), XI Международной конференции «Смольные чтения – 2023» (Санкт-Петербург, 2023), Международной научной конференции «Набоковские чтения – 2023» (Санкт-Петербург, 2023), Международной научной конференции «Набоковские чтения – 2024» (Санкт-Петербург, 2024), Всероссийской научной конференции «Неотрадиционализм в литературе» (Ростов-на Дону, 2025), Международной научной конференции «Набоковские чтения – 2025» (Санкт-Петербург, 2025).

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, основной части – четырех глав, заключения, списка литературы и источников эмпирического материала, включающего 200 наименований, двух приложений. Общий объем текста – 228 страниц.

Глава 1. Металирика В. Набокова и дискурсивные практики в анализе поэтологического стихотворения

В данной главе содержится разъяснение интересующих нас теоретических понятий (перформативность лирического дискурса, коммуникативная стратегия, металирика). Мы рассматриваем историю изучения перформативности литературы и, в частности, лирического стихотворения: от идей Дж. Остина, предложившего понятие «перформатив», к исследованию перформативности другими учеными (Б. Джонсон, Дж. Деррида, Дж. Каллер, В. И. Тюпа). Далее мы рассматриваем соотношение перформативности лирики и ее жанровости, обращаясь к коммуникативным стратегиям лирического дискурса.

Анализируется опыт современных исследователей в области металирики (Е. Мюллер-Цеттельман, Ф. Х. Исрапова) и дискурсного анализа металирических стихотворений (Д. Х. Ли). Изучается вопрос научной рецепции набоковской поэзии. Металирика писателя рассматривается как наименее изученная часть его поэтического наследия.

1.1. Перформативные стратегии как инструмент современного литературоведения

Впервые понятие «перформатив» было предложено английским философом Дж. Остином в 1955 г. и стало использоваться в научном дискурсе после публикации его статьи «Перформативное высказывание (Performative Utterances)» (1961). По мысли Дж. Остина, перформативными именуются высказывания, которые «никак не могут быть истинными или ложными... Если

некто произносит подобного рода высказывание... тем самым он не просто говорит, но делает нечто» (Остин, 2006, с. 264). Таковыми, например, являются клятва, обещание, приказ, приветствие и др. «Удавшимся» перформативом философ считал «серьезные» высказывания, которые передают намерение говорящего призвать адресата выполнить реальное действие: «слова надо произносить “всерьез”, и тогда они будут восприниматься всерьез» (Остин, 1999, с. 21). В частности, поэтому Дж. Остин не рассматривал стихотворение в качестве перформатива, так как, по его мнению, оно лишено «серьезности», способной менять действительность.

Отказ английского философа отнести стихотворение к перформативным высказываниям заинтересовал американского литературоведа Б. Джонсона. В ходе собственного исследования, в котором акцент был сделан на статусе субъекта говорения, ученый пришел к выводу, что «серьезность» лирическому высказыванию придает художественная условность произведения, фикциональность контекста (Johnson, 1977, р. 140–158). Также развивал идеи Дж. Остина Ж. Деррида, он распространил теорию перформативности на изучение лирики. Французский философ считал главным структурным элементом перформатива не «серьезность» намерения говорящего или контекст, а «итерабельность» языка (Деррида, 2012). По мысли Ж. Дерриды, итерабельная структура поэтической речи (которую легко запоминать и цитировать) *эффективно* воздействует на сознание читателя, то есть способна изменять ментальность реципиента. Итак, интенция говорящего и зависимость высказывания от контекста со временем перестали восприниматься как критерии для выделения перформатива, следовательно, понятие «серьезность» утратило свою актуальность и заместилось категорией эффективности. Б. Джонсон с идеей об условности перформатива и Ж. Деррида с концепцией итерабельности перформативных высказываний сыграли важную роль в изменении подходов к изучению перформативности литературы, включив понятие «перформатив» в круг литературоведческих проблем.

Позже американский теоретик литературы Дж. Каллер в книге «Теория литературы. Краткое введение (Literary Theory. A Very Short Introduction)» (1997) пишет, что «подобно перформативу, литературное высказывание в некоторых отношениях создает положение вещей, о котором сообщает. <...> высказывание порождает персонажа и проводит в жизнь его поступки» (Каллер, 2006, с. 110). При этом исследователь полагает важным соответствие литературного высказывания жанровым признакам. Наконец, в своей работе 2015 г. «Теория лирики (Theory of the Lyric)» Дж. Каллер углубляется в изучение критериев лирической перформативности, предлагая отказаться от «общей» перформативности литературы (Culler, 2015, p. 116). Работа ученого ориентирована, прежде всего, на исследование лирического «перформанса или перлокутивных эффектов лирического дискурса», то есть на читательское «исполнение» стихотворения. Как мы видим, понятие «перформатив» со временем приобрело актуальность не только в философии и лингвистике. Позже из инструмента анализа высказывания этот термин трансформировался в один из ключей к пониманию художественного текста в рамках литературно-критического подхода. В настоящее время «в литературоведении под дискурсом понимают коммуникативное событие (общение автора и читателя), организованное посредством текста» (Жиличева, Рощина, 2020, с. 17).

Стоит отметить, что проблема перформативности в отечественном литературоведении начала исследоваться позже, чем в западном. Ученые стремились объединить понятие «перформатив» с изучением лирического дискурса в аспекте исторической поэтики. На сегодняшний день российские исследователи рассматривают лирику как один из перформативных дискурсов, отличающихся от нарративных. В изучении данной проблемы важное значение имеют наблюдения В. И. Тюпы, который опубликовал ряд литературоведческих работ по вопросу перформативности лирики: «Генеалогия лирических жанров» (2012), «Перформативные истоки лирики» (2013), «Нераспознанный инвариантный жанр лирической поэзии Мандельштама (1937)» (2015), «Жанровый репертуар позднейшей лирики Лермонтова (40-е годы)» (2015),

«Анарративная разновидность балладного жанра: на материале лирики Тютчева» (2015), «Эвиденции О. Э. Мандельштама 1937 года» (2016), «Волюнта и эвиденция: непоименованные жанры неканонической лирики» (2019).

В. И. Тюпа исследует перформативность лирики в соответствии с ее дискурсивностью и жанровостью. Два ключевых понятия – дискурс» и «жанр» – подробно рассматриваются ученым в монографии «Дискурс / Жанр» (2013), где отдельная глава посвящена изучению перформативности лирического дискурса и генезиса лирических жанров. В. И. Тюпа называет «жанр» понятием глубоко традиционным, а «дискурс», напротив, – термином относительно новым и не устоявшимся научном употреблении. Предпринимая попытку сопоставить два этих понятия, ученый ссылается на идеи М. М. Бахтина, который «сетовал на отсутствие в лингвистике понятия, концептуализирующего высказывание не как грамматическое предложение, а как “целое высказывание”, которое “уже не единица языка ..., а единица речевого общения, имеющая не значение, а смысл”» (Тюпа, 2013, с. 4). В. И. Тюпа пишет: «Воспользовавшись в своем проекте “металингвистики”... литературоведческим понятием жанра, Бахтин сожалел, тем не менее, об отсутствии в филологии его времени металингвистического понятия, каким вскоре стал дискурс» (Там же, с. 8). По убеждению В. И. Тюпы разграничение понятий жанра и дискурса необходимо в современной филологии, поскольку происходит историческое вытеснение нормативной поэтики (канонической жанровой системы) «романизированной» поэтикой «внутренних мер» жанровости (Теория литературных жанров, 2011, с. 270), а для изучения новых форм необходим актуальный терминологический инструмент.

В своей монографии исследователь определяет «дискурс» как *«интерсубъективное пространство общения»* (Тюпа, 2013, с. 6) (здесь и далее курсив В. И. Тюпы. – А. Б.), в котором говорящий и слушающий вступают в диалогические отношения. В. И. Тюпа называет дискурс «системой коммуникативных компетенций: креативной (субъектно-авторской), референтной (объектно-геройной) и рецептивной (адресатно-читательской)» (Там же, с. 7). Ученый выделяет в понятии «дискурс» два аспекта (дискурс I и

дискурс II), которые, по его мнению, следует четко отличать: дискурс I, понимаемый как единичное коммуникативное событие, возникающее в конкретном произведении, и дискурс II, под которым подразумевается совокупность коммуникативных компетенций, реализующих высказывание определенного рода.

Что касается понятия «жанр», то в соотношении с понятием «дискурс» В. И. Тюпа определяет его как «*инвариант одноименного дискурса* (если их имена совпадают) или, точнее, субдискурса» (Тюпа, 2013, с. 12), другими словами, жанр, по мысли исследователя, – это модификация определенного дискурса. В. И. Тюпа объясняет, что понятие жанра может пониматься односторонне из-за «неразличения канонической и неканонической природы жанра» (Там же, с. 18), в результате чего жанр сводится лишь к системе литературных правил нормативной поэтики. Чтобы термин применялся адекватно литературной ситуации, ученый предлагает различать жанры с помощью двух разных подходов: кластерного («исторический» жанр) или инвариантного («теоретический» жанр). «Кластерная типологизация, – пишет В. И. Тюпа, – указывает на исторически конкретные бытования литературной традиции, но не выявляет глубинных аспектов размежевания художественного письма на неслучайные жанровые линии развития. Последнее достигается только инвариантным подходом, предполагающим обнаружение минимального количества неэлиминируемых сущностных свойств во всех произведениях определенного жанрового типа» (Там же, с. 16).

Именно при инвариантном подходе, в рамках которого ученый рассматривает исторический генезис лирики, отчетливо обнаруживается перформативность этого рода литературы. Перформативные истоки лирики, по мысли В. И. Тюпы, восходят к ее магическому прошлому, доказательством этого, в частности, является описанное О. М. Фрейденберг представление речевого субъекта древнегреческой лирики как оракула (Фрейденберг, 2007, с. 398–400). Кроме этого, подкрепляют идею магического генезиса лирического дискурса «рудименты глубоко архаичной вербально-синкретичной практики заговоров,

заклинаний» (Тюпа, 2013, с. 94), обнаруживаемые в формальных аспектах лирики, таких как ритм, повтор, деление на строфы, прием персонификации.

Магическое заклинание, например, считается перформативным высказыванием на том основании, что оно произносится, чтобы совершить некоторое действие с помощью слова. В этом смысле лирику также можно рассматривать как перформатив, поскольку, как было отмечено, она формируется на почве магического дискурса. Однако между магическим словом и лирическим дискурсом есть принципиальная разница. В. И. Тюпа отмечает, что «лирический перформатив – это всегда личностная *самоактуализация* (неведомая магической культуре)» (Там же, с. 97). Эта особенность лирического дискурса выявляется ученым в сравнении с дискурсом повествовательным, так как исследователь полагает, что, если «перформативный род высказываний изучен гораздо менее основательно, чем нарративный... в осмыслении перформатива целесообразно ориентироваться на категории нарратологии» (Там же). Сопоставляя перформатив и нарратив, В. И. Тюпа пишет: «Рассказывание имеет структуру человеческого *опыта* (воспоминание, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру *откровения* (озарения, догадки, домысла). <...> В противовес нарратору, вступающему с миром в свидетельские отношения, лирический “перформатор” обращается к миру с диалогической репликой» (Там же). Таким образом, в повествовательном дискурсе нарратор с помощью слова передает событийный опыт (свой или чужой), а в лирическом дискурсе субъект речи достигает самоактуализации через непосредственное воздействие на адресата, вовлекаемого в диалогические отношения, которые подобны хоровым (М. М. Бахтин).

Из этого различия ученый выводит конструктивные параметры лирического дискурса. Первый видится в том, что кругозор лирического субъекта стихотворения «совпадает с актуальной для данного высказывания ценностной *архитектоникой* мира» (Там же, с. 101) и не корректируется внешним окружением. Второй параметр определяется как «этнос суггестивности

коммуникативного события» (Тюпа, 2013, с. 100). В. И. Тюпа считает, что лирическая суггестивность обнаруживает себя как эстетическая модальность хорового единения реципиентов (Там же, с. 103). Выделенные ученым характеристики лирического дискурса осуществляются в коммуникативной стратегии, которая является «идентификацией коммуникативного субъекта с некоторой метасубъектной позицией в коммуникативном пространстве дискурса» (Тюпа, 2016а, с. 105). Понятие «коммуникативная (перформативная) стратегия художественного письма» в настоящем исследовании рассматривается как литературоведческая категория, важная в современном понимании и изучении жанра. Под этим термином мы понимаем позиционирование коммуникативных компетенций внутри художественного целого и исследуем литературное произведение, осмысливая его как процесс взаимодействия субъекта, объекта и адресата художественной коммуникации.

Таким образом, в современном отечественном литературоведении параметрами перформативных стратегий лирического дискурса признаются: *«ценностная архитектоника»* лирического мира, *«модус самоактуализации»* лирического субъекта и *«этос суггестивности»* (Тюпа, 2013, с. 103). Под *«ценностной архитектурой пространственно-временной конфигурации лирического откровения как воззрения на мир»* понимается особое устройство художественного целого, которое формируется ценностным кругозором речевого субъекта. Учитываются данные субъектом лексико-грамматические характеристики лирического мира и пространственно-временные обозначения присутствия в нем лирического «я». Добавим, что речь субъекта моделирует ценностное восприятие других участников лирического переживания (героя и читателя). Как разъясняет Д. Х. Ли, «в теории В. И. Тюпы ценностная архитектоника лирики представляет собой основу ментального вектора, делающего стихотворение утверждением о человеческом существовании в мире» (Ли, 2021, с. 34–35). Модус самоактуализации речевого субъекта лирики В. И. Тюпа определяет как «типовую позицию лирического субъекта» (Тюпа, 2013, с. 103), другими словами, модус самоактуализации – это внутренняя

направленность субъекта, определяющая, как лирическое «я» реализует себя и свое понимание мира. Этос, как термин риторики, в области художественного письма получает эстетическую специфику эмоциональной рефлексии, «переживания переживания» (М. М. Бахтин), суггестивно распространяющегося на адресата. М. Л. Гаспаров понимал суггестивность как «рационально рассчитанное воздействие на иррациональное в воспринимающем сознании» (Гаспаров, 1993, с. 15). О «суггестивной лирике», которая имеет «целью вызвать в нас представления, не называя их» (Томашевский, 1925), размышлял также Б. В. Томашевский; Л. Я. Гинзбург писала о том, как «поэтическая система» «приучала своего читателя» воспринимать структуру «новой поэзии» (то есть русской лирики рубежа XIX–XX вв.) определенным образом (Гинзбург, 1964, с. 265). Современный исследователь Г. Фридрих рассуждает о суггестии как о «вербальной магии» (Фридрих, 2010, с. 18). В. И. Тюпа считает важным не сводить суггестивность «к эмоциональному “заражению” или гипнотическому внушению» (Тюпа, 2013, с. 100), в его разъяснении лирическая суггестия приобретает перформативный характер и определяется как «вовлечение адресата в актуальное коммуникативное событие» (Там же). «Актуальное восприятие лирики... – это не размежевание, а сопряжение рецептивной и креативной позиций», – полагает В. И. Тюпа.

Ссылаясь на рассуждения М. М. Бахтина, ученый утверждает, что к базовым перформативам речевой культуры относятся «хвала и хула». Развивая эту мысль, В. И. Тюпа добавляет в исследовательское поле перформативы покоя, тревоги, жалобы, желания и эвристической радости. Согласно научной концепции ученого, коммуникативные стратегии, составляя инварианты лирических жанров, выстраиваются в соответствии с базовыми перформативами: ода – хвала, инвектива – хула, идиллия – покой, баллада – тревога, элегия – жалоба, волюнта – желание, эвиденция – эвристическая радость (Там же, с. 211). Для наглядности мы разработали таблицу, в которой отразили аспекты коммуникативных стратегий лирического дискурса, обусловленных базовыми перформативами (Приложение А).

Как мы видим, изучая перформативность лирики, российский теоретик, в отличие от современных западных коллег (Дж. Каллер), делает акцент на коммуникативной природе жанров лирики.

Занимаясь изучением дискурсивной структуры металирических стихотворений, в настоящем исследовании мы ориентируемся, прежде всего, на теоретическую модель В. И. Тюпы. Несмотря на то, что дискурсивный анализ в современном отечественном литературоведении является новаторским подходом, на наш взгляд, он служит адекватным понятийным инструментарием, позволяющим исследовать поэтические тексты неклассической художественности в рамках историко-литературных задач. В данной работе дискурсивный анализ применяется как способ изучения и интерпретации индивидуально-авторских представлений В. Набокова о художественном творчестве.

1.2. Понятие металирики и перформативные стратегии лирического дискурса

Творчество, отмеченное действием художественной авторефлексии, – одна из древнейших форм литературной деятельности. О металитературности как промежуточном звене между «литературой» и «теорией литературы» немало написано, в частности, в работах С. С. Аверинцева, пристально всматривавшегося в период генезиса европейской литературной традиции (Аверинцев, 1981, 1996). Авторское самосознание имело художественную реализацию и развитие уже в эпоху античности, что мы можем наблюдать, например, в известной оде Горация «*Ehægi monumentum*», ставшей источником традиции поэтических памятников.

Однако как литературоведческое понятие «стихотворение о стихотворении» стало исследоваться только во второй половине XX в. Хотя ранее, еще в начале XIX в., Ф. Шлегель рассуждал о «поэзии поэзии», которая «должна изображать самое себя» (Шлегель, 1983, с. 302). Среди важнейших характеристик «поэзии поэзии» немецкий философ называл «“генетический” метод изложения, дух поэтического самосозерцания, форму художественной самоиронии, одновременное пребывание этой поэзии и искусством, и наукой» (цит. по: Ибрапова, 2015, с. 26). Несмотря на то, что эта концепция не рассматривается как строго литературоведческая, стоит учесть, что общая теория литературной авторефлексии сформировалась именно в эстетике Ф. Шлегеля, его идея «трансцендентальной поэзии» была преобразована в теорию метахудожественности («сцена на сцене», «роман романа» и т. п.). Таким образом, можно считать, что концепция немецкого ученого положила начало последующему изучению проблемы стихотворения о стихотворении.

В дальнейшем теория и практика металирики в основном строились на материале немецкоязычной, англоязычной и французской поэзии. При этом работы, посвященные исследованию металирического явления в европейской поэтической традиции, можно разделить на два направления. В англоязычном и франкоязычном литературоведении (Э. Дебицки, А. Касас, М. Бланшо и др.) как синонимичное термину «металирика» чаще используется понятие «метапоэзия (*metapoetry, métopoésie*)». В частности, Х. Вайнрих в своей работе пишет о том, что стихи, имеющие темой свое собственное производство, становятся «стихами о стихах, метапоэзией» (Weinrich, 1986, s. 133–148). Сравнивая такой подход с представлениями немецкоязычных исследователей, Д. Х. Ли пишет: «В первом направлении металирика или метапоэзия представляет собой некий идеал лирического рода и потенциал поэтического языка. Можно сказать, что тут металирика – это “литературно-критическая концепция”, которая служит мерилom оценки литературности стихотворного произведения. Ко второму направлению можно отнести ряд исследований, по результатам которых металирика характеризуется определенными темами или функциями. Мы можем

назвать понятию в этом смысле металирику “тематико-функциональной концепцией”, позволяющей сформировать типологию металирических реализаций. Оба направления не столько противостоят друг другу, сколько проливают свет на разные аспекты металирики: если металирика как литературно критическая концепция связана с философским осмыслением лирики вообще, то металирика как тематико-функциональная концепция служит инструментарием для историко-филологического анализа лирического произведения» (Ли, 2021, с. 36–37).

В контексте своего исследования Д. Х. Ли считает концепцию метапоэзии менее продуктивной, поскольку «метапоэзия понимается не столько как определенный тип лирического стихотворения, сколько как цель всякой поэзии» (Там же, с. 39). В данной работе мы также опираемся не на литературно-критическую, а на тематико-функциональную концепцию, поскольку именно в рамках этого принципа рассматривается художественность металирического явления. Для анализа поэтологического стихотворения как метажудожественной структуры нам ближе литературоведческий подход, нежели философский, сводящий металирическое явление к метатексту в целом.

Как было отмечено, тематико-функциональная концепция была разработана в немецкоязычном литературоведении. В трудах исследователей встречается несколько сходных понятий: «теория внутри стихотворения» и «теория как стихотворение» (А. П. Франк), «поэтологическое стихотворение» (В. Хинк) и «металирика» (Е. Мюллер-Цеттельманн). Рассмотрим подробнее каждое из них. Начнем с работы А. П. Франка «Теория внутри стихотворения и теория как стихотворение: поэтика в стихах и поэтологическое стихотворение в новейшей английской литературе (*Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht: Zu Verspoetik und poetologischem Gedicht in der neueren englischen Literatur*)» (1977) (Frank, 1977, s. 131–170) (перевод Ф. Исраповой. – А. Б.). В статье исследователь описывает два типа «стихотворений о стихотворении». К первому типу он относит «стихотворную поэтику», то есть рассуждения о законах и принципах поэзии в стихах. Этот тип поэтологической лирики рассматривается как «особый

случай дидактического жанра (“das didaktische Genre der Verspoetik”))» (Исрапова, 2015, с. 36), или «дискурсивное» стихотворение. В качестве примеров, иллюстрирующих «теорию в стихах» исследователь рассматривает «Послание к Пизонам» Горация, «Поэтическое искусство» Н. Буало и др. Ко второму типу «стихотворений о стихотворении» А. П. Франк относит «миметическое стихотворение о творчестве (mimetische Gedichte über Dichtung)» (Frank, 1977, s. 131–170) (перевод Ли Дж. – А. Б.), в этом случае мы говорим о «теории как стихотворении». Эту концепцию исследователь объясняет на материале поэтического текста английского поэта Т. Хьюха «Лисица мысли» («The Thought-Fox»), в котором событием языка становится то, что описывается. А. П. Франк полагает, что именно «подражательное» стихотворение можно считать «поэтологическим» в строгом смысле, так как в таком тексте все языковые средства служат размышлению о поэзии.

Продолжая размышление о «поэтологической лирике», В. Хинк в своей работе «Стихотворение как зеркало поэтов: к истории немецкого поэтологического стихотворения (Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts)» (Hinck, 1985) (перевод Ф. Исраповой. – А. Б.) описывает историю формирования этого понятия. Исследователь полагает, что «подражательное» поэтологическое стихотворение приходит на смену «дидактическому» примерно с 1800 г. Изучая традицию поэтологических образов в немецкой поэзии, В. Хинк выделяет те стихотворения, которые А. П. Франк, очевидно, назвал бы «дискурсивными». Размышляя об увеличении поэтологического потенциала стихотворений в лирике Нового времени и особенно – в поэзии XX в., В. Хинк предлагает актуальное определение «поэтологического стихотворения»: «это текст, который организован и определяется художественной саморефлексией. Центральная тема такого стихотворения – сама поэзия (или поэт), при этом его предметом могут быть и другие искусства со всеми их особенностями или искусство вообще, если поэзия имеет к ней отношение» (цит. по: Исрапова, 2015, с. 66).

Сосредоточившись на решении вопроса о теоретическом обосновании понятия «металирика», важно отметить, что основательное определение этого термина было предложено Е. Мюллер-Цеттельманн в монографии «Лирика и металирика. Теория рода и его самоотражения на материале англо- и немецкоязычной поэзии (Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbestpiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst)» (Müller-Zettelmann, 2000) (перевод Ф. Ибраповой. – А. Б.). Австрийская исследовательница определяет «металирику» как «относящийся к лирическому роду эстетически самореферентный метадискурс, который связан не с внеязыковой или внелитературной действительностью, а имеет своим предметом литературу, точнее, лирический род во всех его гранях» (цит. по: Ибрапова, 2015, с. 66). Именно это определение используется в качестве теоретической основы нашего исследования.

Е. Мюллер-Цеттельманн отмечает, что явление металирики не воспринимается академической средой так, как этого бы следовало ожидать исходя из актуальной литературной ситуации: важности авторефлексивности в литературе и значительного роста металирических текстов с начала эпохи модернизма. Убеждаясь в необходимости изучения данной литературоведческой проблемы, исследовательница рассматривает формы эксплицитной и имплицитной металирики. Опираясь на нарратологические категории «рассказывания» и «показывания» и переосмысливая их в контексте метафикционального письма, Е. Мюллер-Цеттельманн утверждает, что «эксплицитные формы актуализируют “рассказывание”, а имплицитные – “инсценирование”, “показывание” металирического элемента в тексте стихотворения» (цит. по: Ибрапова, 2015, с. 68). Исходя из этого наблюдения исследовательница расширяет формулировку «металирического», отмечая, что это «такие элементы лирического текста – внутренне фикциональные, самореферентные в отношении (лирических) литературных текстов, а также искусства в целом, – которые эксплицитно-дискурсивным или имплицитно-

инсценирующим образом позволяют осознать полную или частичную фикциональность литературных произведений» (цит. по: Ибрапова, 2015, с. 68).

Часть своей монографии Е. Мюллер-Цеттельманн посвящает критическому обзору работ, в которых предпринимались попытки разъяснить сущность металирического явления и его становление. Прежде всего исследовательница обращается к статье Х. Шлафера, где ученый рассуждает о стихотворениях с рефлексией, направленной на поэтов и на собственное ощущение себя поэтом (Schlaffer, 1996, s. 297–335). Также Е. Мюллер-Цеттельманн обращается к лекции А. Вебера, говорящего о триаде «поэт – стихотворение – поэзия» (poeta – poeta – poesis). Исследовательница полагает, что эта триада помогает определить тематическое поле металирики. Далее она обращается к ранее упомянутой работе А. П. Франка. Несмотря на то, что его деление «стихотворений о стихотворении» на «дискурсивные» и «подражательные» воспринимается Е. Мюллер-Цеттельманн как неперспективное с точки зрения терминологии, исследовательница подчеркивает важность попытки А. П. Франка дифференцировать лирику и металирику.

Дело в том, что Е. Мюллер-Цеттельманн категорически возражает против упрощающей, на ее взгляд, синонимизации двух этих понятий, она подробно пишет о том, почему и как необходимо разграничивать «лирический род и его самоотражение» (цит. по: Ибрапова, 2015, с. 18). «Литературный язык отличается многочисленными синтагматическими отношениями эквивалентности. Организованные по принципу контраста и соответствия, эти связи между текстуальными элементами необходимо обуславливают и усиленную автореферентность литературного текста. Лирика располагает при этом особенно высокой степенью литературной автореферентности: пользуясь теми уровнями текста, поэтический потенциал которых не используется другими литературными родами... она генерирует здесь отношения дополнительного сходства... Ввиду этого сближения с эстетической самореферентностью и типичным для лирики усилением структур внутренней референтности... настоящего решения требует вопрос о границах металирики.

Многочисленные исследования... отвечали на этот вопрос отождествлением лирического рода с его метарефлексивными вариантами» (цит. по: Исрапова, 2015, с. 18). Е. Мюллер-Цеттельманн убеждена, что некорректного сближения понятий «поэзия» и «метапоэзия», «лирика» и «металирика» исследователь может избежать, лишь анализируя конкретное стихотворение.

Итак, современное немецкоязычное литературоведение дает точный ответ на вопрос о поэтологической лирике: это «стихотворный тип поэтологической рефлексии о сущности и праве на существование (Existenzberechtigung) поэзии и поэта, языка и ремесла поэта, литературных форм, писания стихов и молчания и тому подобных явлений поэтической деятельности, тематизирующих и проблематизирующих сам образ поэтического действия или артикулирующих самопонимание поэта» (Исрапова, 2015, с. 62). Подводя итог рассуждениям об определении понятия «металирика», обобщим, что металирика, считаясь «эстетическим автореферентным метадискурсом» (Е. Мюллер-Цеттельманн), отличается, с одной стороны, своей специфической тематикой (предназначение поэта, смысл и природа творчества и др.), с другой – функционированием, поскольку является автореферентным высказыванием.

В отечественном литературоведении исследования, объясняющие металирическое явление, появились в XX в. в связи с изучением поэтики акмеизма. Здесь стоит отметить статью В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916), в которой ученый рассуждал о «зрелых стихах» О. Мандельштама как о «поэзии поэзии» (Жирмунский, 2001, с. 388). Изучение данной проблемы продолжилось в трудах Р. Д. Тименчика (1975, 1981). Разработкой теории металирики на русскоязычном материале также занимался С. Н. Бройтман, сформулировавший свои идеи в аспекте исторической поэтики (Бройтман, 2001). Ученый определял метахудожественные структуры в лирике как «стихотворения стихотворения»: «Перед нами и непосредственное

творчество, и авторефлексия, превращающая свой плод... в метатекст» (Бройтман, 2008а, с. 310).

Об интересе литературоведов к метапоэтическим стихотворениям в начале 2000-х гг. свидетельствуют работы, упомянутые нами во Введении: диссертация Д. Ахапкина, рассматривающего «филологическую метафору» в поэтике И. Бродского; диссертация Х. Е. Ким о сборнике И. Бродского «Часть речи», проанализированном в аспекте идеи двусубъектности лирики (С. Н. Бройтман); диссертация А. Корчинского о «поэтологии» И. Бродского.

Среди современных отечественных исследований особого внимания заслуживает монография Ф. Х. Исраповой «Металирика в смене художественных парадигм» (2015). Исследовательница продолжила научную концепцию С. Н. Бройтмана, предпринимавшего попытки разработать теорию металирики на русскоязычном материале. Ф. Х. Исрапова дополнила теоретическую базу обширной практической частью, исследовала развитие поэтологии в русской эстетике начала XX в. и предложила методологию исторической поэтики металирики.

Дискурсный подход к метапоэтическим стихотворениям эффективно применяет Д. Х. Ли в диссертации «Коммуникативные стратегии постсимволистской металирики» (2022). Изучая жанровую и коммуникативную природу текстов, исследователь доказывает: «В основе всякого металирического стихотворения лежит базовый перформатив: одическая хвала с вечным верхом и этосом легитимности; инвективная хула с казусным низом и этосом негодования; идиллический покой с вечным повторением и этосом идентичности; балладная угроза с пограничной ситуацией и этосом жертвенности; элегическая жалоба с напряжением между прошлым и настоящим и этосом сострадания; волеизъявление волюнты с напряжением между настоящим и будущим и этосом самореализации; эвристическое прозрение эвиденции с архитектурой остановленного мгновения (вечного настоящего) и этосом самоопределения» (Ли, 2021, с. 46).

Исследуя креативные возможности перформативных стратегий металирики в каждой субпарадигме постсимволизма, Д. Х. Ли считает важным провести границу между автореферентностью металирики и автопрезентативностью лирического дискурса в целом. Исследователь полагает, что «любое лирическое стихотворение может считаться автопрезентацией независимо от своей темы, но далеко не всякое относится к разряду металирики. А металирика проблематизирует автореферентные темы, то есть связанные с лирикой в частности, и с искусством в целом» (Ли, 2021, с. 46). Диссертация Д. Х. Ли, с одной стороны, уточняет методологию исторической поэтики лирического перформатива, с другой – описывает своеобразие металирики как художественного явления. В рамках настоящего исследования данная работа имеет принципиальное значение, поскольку она демонстрирует возможность применения дискурсного подхода в плоскости литературоведческого анализа поэтического текста.

1.3. Металирика как часть поэтической системы В. Набокова

В отечественном литературоведении лирика В. Набокова стала изучаться в конце 1980-х гг., когда на родине писателя появились печатные издания его поэтических сборников, хотя, конечно, зарубежных исследователей творчество В. Набокова интересовало гораздо раньше. Тем не менее в западной филологии поэзии как части художественного наследия писателя уделялось не так много внимания. Среди причин, влияющих на это, П. Д. Морис называет выдающиеся способности В. Набокова как прозаика, ограниченность эмигрантской аудитории, оторванность автора от родного языка и, конечно, его переход на английский язык (Morris, 2010). Подчеркивая важность изучения набоковской поэзии, сам П. Д. Морис, однако, из семи глав своей работы «Vladimir Nabokov:

Poetry and the Lyric Voice» (2010) посвящает анализу лирики только одну, детально рассматривая лишь несколько стихотворений. В числе западных исследователей, посвятивших свои работы обзору поэтического творчества В. Набокова, также стоит вспомнить американского стиховеда Б. П. Шерра, в частности, его статью «Poetry» (Scherr, 1995, P. 608–625) в книге В. Е. Александрова «The Garland Companion to Vladimir Nabokov» (1995) (Alexandrov, 1995). Также отметим переведенные на русский язык книги Б. Бойда, ведущего набоковеда, который рассматривает, пусть и не углубляясь, некоторые аспекты поэзии писателя в разные годы его творчества (Бойд, 2010а, 2010б, 2012, 2020).

Как было отмечено во введении, среди отечественных научных работ, посвященных изучению набоковской поэзии, особого внимания заслуживают монографии О. И. Федотова и Я. В. Погребной. О. И. Федотов в своих исследованиях «Поэзия Владимира Набокова-Сирина» (2010) и «Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова» (2014) прослеживает поэтический путь писателя «от Крыма до Монтрё», изучает образную, мотивную структуру текстов и их стихопэтику. Строя свою работу на пушкинской антитезе, О. И. Федотов доказывает, что поэтический дар В. Набокова органично синтезировал в себе талант и скрупулезную работу, а поэзия автора стала базисом, на котором сформировался художественный мир его текстов. Исследователь заключает: «Противопоставление в Набокове прозаика и поэта столь же абсурдно, как противопоставление атомов водорода и кислорода в воде» (Федотов, 2014, с. 363). О. И. Федотов рассматривает и анализирует не только отдельные стихотворения В. Набокова, но и их тематические группы, а также лирические циклы «Ангелы», «Движение», «Семь стихотворений».

В монографии Я. В. Погребной «“Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...”. Лирика В. В. Набокова» (2011) поэтическое наследие писателя рассматривается не просто как один из этапов творчества, а авторская лаборатория приемов и смыслов. Исследователь уверена, что поэзия занимает в наследии писателя «особое положение», поскольку воспринимается читателями

исключительно в контексте набоковских эпических текстов. Комментируя выделяемые самим автором периоды в развитии его поэтического дара, Я. В. Погребная делает важное наблюдение: «Набоков принадлежит к числу художников эволюционного, а не революционного склада: смена творческой позиции, художественного метода, “поворот” от одного метода к другому, “преодоление” какого-либо влияния или эстетической концепции исключались поступательным, последовательным развитием личности и дара художника, постепенно раскрывающего свои возможности, оттачивающего мастерство, отрабатывающего способы содержательного художественного воплощения мотива или темы» (Погребная, 2011а, с. 8). Помимо монографии Я. В. Погребная опубликовала ряд статей о разных аспектах набоковской поэзии (Погребная, 2009, 2011б, 2015а, 2015б, 2016), эти работы также вносят значительный вклад в изучение лирики писателя.

Несмотря на то, что мировая известность пришла к В. Набокову благодаря его прозаическому творчеству, поэтическое наследие автора заслуживает особого внимания как важный компонент его художественного мира. Стихи включались В. Набоковым в его рассказы («Адмиралтейская игла» (1933), «Облако, озеро, башня» (1937), «Истребление тиранов» (1938)), а также интегрировались в структуру романов («Дар» (1938), «Бледный огонь» (1962), «Взгляни на арлекинов!» (1974)). В. Набоков переводил на русский с английского, французского и немецкого стихотворения европейских поэтов (Шекспир, Бодлер, Гёте и др.), перевел на английский пушкинский роман «Евгений Онегин». Как писал Б. Бойд, «Набоков переводил стихи на протяжении многих лет, по разным поводам и для разных аудиторий: чтобы вызвать общественный резонанс; чтобы выразить свое восхищение или испытать свои силы на знаменитом шедевре или особо трудной задаче... чтобы познакомить с русской литературой более широкий круг читателей; чтобы преподавать русскую литературу... наконец, в качестве критической полемики в 1950-е и 1960-е годы с другими переводчиками Пушкина, Мандельштама или Окуджавы» (Бойд, 2020, с. 311).

Многие критики считают, что лирика В. Набокова не столь примечательна по сравнению с его прозой, мнение о том, что «набоковская поэтическая вещь прямолинейна и даже простовата» (Лотман, 2001, с. 213), можно признать общим местом набоковедения. Однако при этом поэтическое творчество писателя аспектно изучалось с точки зрения проблемно-тематического, стиховедческого, биографического, историко-литературного, мотивного и лингвопоэтического методов анализа. Набоковская поэзия демонстрирует сложный синтез классических традиций и модернистских экспериментов, что позволяет рассматривать ее в контексте эволюции русской поэзии Серебряного века и литературы русской эмиграции. Изучение набоковской лирики позволяет по-новому взглянуть на творческую эволюцию писателя и лучше понять художественные принципы его прозы. Поэтическое наследие В. Набокова продолжает оставаться актуальным предметом научных материалов, открывающим новые перспективы для интерпретации набоковских текстов, об этом свидетельствуют современные публикации диссертационных работ и монографий, в частности, последнее исследование, посвященное количественному анализу лирики В. Набокова (Андреев, 2025).

Среди основных тем и мотивов набоковской поэзии литературоведами обычно отмечаются религиозная тематика и ностальгический комплекс: мотивы изгнания, которые связываются с темой родины и, в частности, с онейрологическими мотивами (Самсонова, 2017, с. 307–312). Также выделяется метафизический компонент: исследуются вопросы времени и памяти, творчества и искусства, тема потусторонности. Для поэта Сирина также характерно научное мировидение, в его стихотворениях обнаруживаются энтомологические образы, соотносящиеся, например, с философской проблематикой произведений. Лирику автора отличают интертекстуальность, точность детали – набоковская «микроскопия» (Ю. Айхенвальд), билингвистичность, интенсификация метафорического слоя текстов, их «запрятанность» в «прозаическую строку» (Носик, 1995).

Проведя обзор научных материалов, исследовавших разные аспекты поэзии В. Набокова, мы установили, что вопрос о поэтологической лирике

писателя не нашел в них всестороннего и полного освещения. По этой теме можно выделить лишь несколько работ, указанных нами во введении. Исследования, непосредственно освещающие особенности коммуникативной структуры металирических стихотворений В. Набокова, в современном литературоведении отсутствуют. Если поэтология лирики автора и изучалась, то, как правило, косвенно и без углубленного анализа лирических текстов.

Из всего корпуса русскоязычных стихотворений В. Набокова разных лет, циклизируемых в поэтические сборники и не вошедших в прижизненные издания, мы отобрали те, в которых проблематизируются поэтологические темы (предназначение поэта и его ремесло, сущность поэзии, процесс стихотворчества и др.) и которые представляют собой лирическую автопрезентацию. Исследуя и интерпретируя металирические стихотворения В. Набокова, в качестве основного инструмента мы используем перформативные стратегии лирического дискурса. Опираясь на положение о том, что дискурс – это система коммуникативных компетенций: креативной, референтной и рецептивной (В. И. Тюпа), мы делим практическую часть диссертации на три соответствующие главы и начинаем с изучения субъектной составляющей метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова. Целостно дискурсивная структуры металирики автора схематично представлена в Приложении Б.

Выводы

В данной главе мы провели экскурс в историю теоретических понятий, которые легли в основу нашей работы. Проследили историю изучения перформативности лирики: от идей Дж. Остина, предложившего термин «перформатив», к исследованию перформативности другими учеными

(Б. Джонсон, Дж. Деррида, Дж. Каллер, В. И. Тюпа), включившими это понятие в круг литературоведческих проблем.

Были изучены труды современных исследователей в области металирики (Е. Мюллер-Цеттельман, Ф. Х. Исрапова) и дискурсного анализа металирических стихотворений (Д. Х. Ли). Мы руководствовались идеями Д. Х. Ли о том, что в основе каждого метапоэтического стихотворения лежит базовый перформатив.

Изучение проблемы научной рецепции набоковской поэзии показало, что вопрос о поэтологии В. Набокова до сих пор не нашел всестороннего и полного освещения.

Глава 2. Субъектная структура металирики В. Набокова

Данная часть работы посвящена исследованию креативной (субъектно-авторской) составляющей метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова. Особое внимание уделяется расширению представлений о лирическом субъекте поэтологических текстов, выявлению свойственных ему стратегий самоидентификации.

Мы определяем модус самоактуализации субъекта-поэта и то, по какой интенции он организует ценностную архитектонику лирического мира на разных этапах творческой эволюции. Устанавливается, что поэтологические размышления субъекта-поэта актуализируются средствами разных перформативных стратегий. Любой тип лирического субъекта воспринимается в работе как конструкт, которому лишь в какой-то мере делегированы те или иные авторские установки. Изучение особенностей субъектной организации стихотворений В. Набокова позволяет реконструировать внутреннее самоощущение субъекта-поэта, а также описать связи, установленные между ним и поэтическим (референтным) миром.

2.1. Одический певец ранних поэтологических стихотворений

Полагая распределение ролей между поэтом Сириным и прозаиком В. Набоковым сознательной позицией самого писателя, М. Ю. Лотман сравнивает творческие ипостаси автора и обещает читателю набоковских стихов знакомство с «шокирующими неожиданностями» (Лотман, 2001, с. 213). Это и религиозная тематика, которую Набоков-прозаик тщательно избегал, и

стилистическое решение темы ностальгии в стихах, их прямолинейность и некоторая шаблонность. Удивляет исследователя и «сама поза автора – неоднократно подчеркивается: *я поэт*» (Лотман, 2001, с. 213) (курсив М. Ю. Лотмана. – А. Б.). Помимо перечисленного М. Ю. Лотманом, читателя, конечно, ожидают и другие открытия.

Чаще знакомясь с творчеством В. Набокова в последовательности обратной хронологической, то есть от прозы к поэзии, читатель с интересом обнаруживает в ранних поэтических опытах писателя концентрацию экстатических переживаний, насыщенность текстов эвдемонистическими мотивами. Это может вызывать недоумение: неужели такие проникновенные, искренние строки принадлежат «мастеру холодного блеска»?

Вместе с тем в предисловии к последнему набоковскому поэтическому сборнику («Стихи», 1979) Вера Набокова, ставшая, по замечанию З. Шаховской, на долгие годы *alter ego* своего мужа (Шаховская, 1991, с. 10), писала о невозмутимой жизнерадостности и ясности В. Набокова, присущих ему при самых тяжелых переживаниях. Б. Бойд, биограф писателя, называл В. Набокова оптимистом и утверждал: «Как способ отношения к реальности набоковское восприятие мира удивительно освежает и вдохновляет. Оптимист называет наполненный до середины стакан наполовину полным, пессимист – полупустым. Для В. Набокова даже пустой стакан переполнен» (Бойд, 2020, с. 109). Б. Бойд последовательно доказывал важную мысль о том, что «потусторонность вытеснила из набоковедения *этот мир*» (Там же, с. 102) (курсив Б. Бойда. – А. Б.), а между тем В. Набоков «с неподражаемой наблюдательностью воспевал красоту видимого и осязаемого мира. <...> ...все “тетические” радости жизни» (Там же, с. 224).

Предположим, читатель, открывший для себя эвдемонизм набоковских ранних строк, просто не знаком с подобными оценками. Возможно, он реконструирует образ автора с опорой на знание его прозы и исходя из распространенного мнения о В. Набокове как о писателе «неприступном» (отчасти такой имидж был сформирован им самим). В таком случае реципиент

испытывает вполне закономерное удивление: «Его [Набокова] стихи полны жизни, радости и оптимизма. Как-то не укладывается в голове, что это может быть будущий “классический, дерзкий Набоков” с его трезво-ироническим видением мира, слишком открыт и радостен» (Вострикова, 2016). Такая позиция читателя обусловлена, главным образом, тем, что он склонен отождествлять лирического субъекта (субъекта речи) стихотворений с биографическим, или эмпирическим автором.

Несмотря на то, что «первоначальный период формирования В. Набокова как поэта... демонстрирует довольно прямолинейную зависимость позиции и поэтики от внешних биографических обстоятельств и влияний» (Маликова, 2015, с. 298), формальные решения поэтических текстов автора не всегда можно объяснить только с биографических позиций. Поэтому в настоящем исследовании нам важнее рассмотреть не столько биографические следы в поэтическом творчестве В. Набокова, сколько художественные реализации творческой концепции, актуальной для поэта в начале пути.

Многие из ранних поэтологических стихотворений В. Набокова с очевидной опорой на традицию реализуют жанровую модель оды. Металирический потенциал одической перформативной стратегии замечен во многих текстах из поэтического сборника «Горный путь» (1923). В раннем стихотворении «Блаженство мое, облака и блестящие воды...» поэтологическая направленность выражена имплицитно, неочевидной репрезентацией темы творчества здесь выступает *пение*. Но все же лирический субъект стихотворения – не столько поэт, сколько наблюдатель, тонко чувствующий богатство окружающего мира: «Купаюсь я в красках и звуках земли многоликой, / все яркое, стройное жадно любя» (Набоков, 1991, с. 147); «Я чувствую брызги и музыку влаги студеной, / когда я под звездами в поле стою» (Там же). Образы природы персонифицируются, а лирический субъект, сравнивая земной мир с небесным раем (обратим внимание на игру слов «рай иной», ср. «мир иной»), делает выбор в пользу первого. Интересно, что в описываемом пространстве субъект ощущает себя *голым*, как бы вернувшимся в

первозданное бытие: «Заря ли, смеясь, восстает из смятенья цветного, / я к голой груди прижимаю ее... / Я – в яблоке пьяная моль, и мне рая иного / не надо, не надо, блаженство мое!» (Набоков, 1991, с. 147). Это восклицание повторяет начало инициальной строки и подкрепляет общую оптимистическую тональность всего поэтического текста.

Как мы помним, *восторг* является важнейшим тематическим мотивом одического текста. Свою знаменитую «Оду блаженным памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» М. В. Ломоносов начинает описанием именно этого чувства: «Восторг внезапный ум пленил, / Ведет на верьх горы высокой...» (Ломоносов, 1739). В других ломоносовских одах «восторг» может получать разные синонимические обозначения. Так, например, «восхищение», «ликование», «отрада», «радость», «веселье» обнаруживаются в «Оде на прибытие из Голстинии и на день рождения его императорского высочества государя великого князя Петра Федоровича 1742 года февраля 10 дня». А в «Оде торжественной о сдаче города Гданска 1734 года», написанной В. К. Тредиаковским, смысловым эквивалентом «восторга» является «опьянение»: «Кое странное пианство / К пению мой глас бодрит!» (Тредиаковский, 1734).

В финале набоковского стихотворения созвучным одическому *восторгу* выступает «блаженство», композиционно замыкающее лирическое высказывание, а речевой субъект ощущает себя «пьяным» от переполняющих его экстатических чувств. Объектом «хвалы», воспевания в анализируемом стихотворении выступает окружающее субъекта пространство – «сладость мира», – вот что прославляет поэт. Г. А. Гуковский в одной из своих работ описывал одический мотив «восторженного состояния поэта: он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрываются перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т. д.» (Гуковский, 2001, с. 47). Похожее состояние мы наблюдаем в стихотворении В. Набокова. Лирический субъект внутренне преображается, принимая образ экстатического певца: «Впитал я сиянье, омылся в лазури великой, / и вот, сладость мира, я славлю тебя!» (Набоков, 1991, с. 147).

Все эти наблюдения свидетельствует о том, что творческое поведение субъекта ранних набоковских одических стихотворений родственно позиции лирического героя классицистической поэзии. Вероятно, В. Набоков, который по убеждению М. Маликовой, «новейших поэтических книг толком не читал» (Маликова, 2015, с. 302) мог ориентироваться не только на пушкинскую или державинскую оду, но и на канонические жанровые образцы художественной словесности XVIII века.

В стихотворении «Блаженство мое, облака и блестящие воды...» четко просматривается «вертикально-надвременная архитекtonика вечного верха» (Тюпа, 2013, с. 106). Взгляд лирического субъекта и в начале, и в финале стихотворения буквально устремлен вверх (на облака, на восход солнца), именно наблюдение за небесными явлениями возбуждает в нем чувства экстатического переживания. Вертикальный вектор продолжается и образом Бога, он здесь, скорее, упоминается не в каноническом религиозном смысле, а в контексте творчества. Для лирического субъекта Бог, прежде всего, творец, создатель того мира, который вдохновляет поэта, окружающее он воспринимает как божий дар («все, что пригоршнями Бог мне дает!»). Мы видим необычную реализацию вертикальной архитектоники: в конфигурацию вечного верха входит и земное пространство. Таким образом, между верхом и низом, Богом и природой отсутствует разобщенность. Их своим видением мира объединяет поэт, он является своеобразным посредником между небесным и земным пространством.

Тонко чувствуя окружающий мир, лирический субъект естественным образом соединяется с ним, однако при этом он как будто расщепляется сам. На формальном уровне организации текста это представлено приемом объективации авторского сознания – разделением субъекта на инстанции (Я-носитель сознания и душа-носитель эмоций; две эти инстанции можно также рассмотреть, как отвечающие соответственно за рефлекссию и интроспекцию (Тимофеев, 1998, с. 7)): «Волнуясь, душа погружается в душу природы, / и розою рдеет, и птицей поет!» (Набоков, 1991, с. 147). Лексический и звуковой повторы также подчеркивают установленную между природой и

поэтом (поэзией) близость. Эта связь настолько сильна, что в определенный момент лирический субъект воспринимает себя фрагментом окружающего мира, становится объектом для себя: «и в капле медвяной, в росинке прозрачно-зеленой / я Бога, и мир, и себя узнаю» (Набоков, 1991, с. 147). В финале стихотворения поэтическое «я» перестает чувствовать свою автономность, полностью ощущая себя неотъемлемой частью земного рая: «Я – в яблоке пьяная моль, и мне рая иного / не надо, не надо, блаженство мое!» (Там же). Преобладание цветочных мотивов, музыкальность стихотворения (пение, «музыка влаги студеной», звуки «земли многоликой»), большое количество восклицательных предложений аккомпанируют общей тональности стихотворения, подкрепляя экстатическое позиционирование «певца».

Реализацию одической стратегии мы видим и в стихотворении «Катится небо, дыша и блистая...» (1919). Сближает этот текст с предыдущим, в первую очередь, сохранение ценностной одической архитектоники. Анализируя произведение, О. И. Федотов, системно изучавший стихопэтику творчества В. Набокова, среди прочих наблюдений отмечает «вертикальную» направленность поэтического высказывания: «Лирическая медитация возносится по вертикали к небесной сфере, органично совмещающей в себе духовные и творческие устремления рефлектирующего “я”» (Федотов, 2014, с. 154).

Самоощущение лирического субъекта и описание им окружающего мира объединены семантическим признаком *подъема*. Субъект наблюдает восход солнца («золото звонкой зари», «розовеет равнина», «пух облаков на рассветной кайме») и ощущает: «И, как во тьме лебединая стая, / ясные думы восходят в уме» (Набоков, 1991, с. 78). Мы снова видим прием разделения субъекта на инстанции (сознающее, наблюдающее «я» и его ментальная часть – ум). В отличие от предыдущего текста здесь поэт не сливается с природой полностью, но и цельности, собственной «величины» он также не ощущает: «Тень моя резкая – тень исполина» (Набоков, 1991, с. 78), «исполином» является только его

тень. Величественнее, «больше» него самого – природа и, конечно, Бог как творец всего сущего.

В описании пейзажа ощущаются свежесть и насыщенность, заметна набоковская «микроскопия» (Ю. Айхенвальд): «Сочные стебли хрустят под ступней. / В воздухе звон. Розовеет равнина. / Каждый цветок – словно месяц дневной» (Набоков, 1991, с. 78). Окружающее субъекта снова воспринимается им как подарок Творца, эта мысль тематизируется уже в начальном катрене: «Катится небо, дыша и блистая... / Вот он – дар Божий, бери не бери!» (Там же). Последнее четверостишие обнаруживает поэтологическую направленность, проясняя принадлежность лирического субъекта сфере поэтического творчества, и закрепляет позицию «певца» по отношению к образу Бога: «Боже! Воистину мир Твой чудесен! / Молча, собрав полевую росу, / сердце мое, сердце полное песен, / не расплескав, до Тебя донесу...» (Там же).

В своем экстатическом позиционировании поэт, восхваляющий созданный Богом мир, движется к Творцу. Очевидно, в этом и состоит его «горний путь»: именно так называется поэтический сборник В. Набокова, в котором опубликованы его ранние жизнеутверждающие стихи (примечательно, что первоначально писатель хотел назвать сборник «Тропинки Божии»). Интересен и тот факт, что В. Набоков в более поздних работах возвращался к традиционной метафоре восхождения, рассуждая о писательском труде, например, в эссе «О хороших читателях и хороших писателях» (1980): «Мастер лезет вверх по нехоженому склону, и там, на ветреной вершине, встречает – кого бы вы думали? – счастливого и запыхавшегося читателя, и они кидаются друг другу в объятия, чтобы уже вовек не разлучаться – если вовеки пребудет книга» (Набоков, 2019а, с. 35).

Возвращаясь к тексту стихотворения, отметим, что сердце лирического субъекта (носитель эмоций) наполнено творчеством («песнями»), однако сам он представляется безмолвным на пути в высшие сферы («молча, собрав полевую росу»). Обращаясь к Богу как к главному источнику творчества, поэт еще не осознает себя создателем собственных уникальных миров. На данном этапе он

лишь наблюдает величие и гармонию внешнего пространства, воспекает его красоту.

Вертикальная направленность поэтического высказывания реализуется и в другом стихотворении из сборника «Горный путь» – «Еще безмолвствую и крепну я в тиши...» (1918). О. И. Федотов трактует это произведение как то, в котором намечается тема набоковской «потусторонности» (Федотов, 2014, с. 98), мы же акцентируем внимание на поэтологической направленности текста. В двух четверостишиях лирическое «я» рассказывает о том, как рождаются в его душе стихи. Творческий процесс и в этом стихотворении семантизируется достаточно традиционной метафорой восхождения. В начальном катрене используется яркое сравнение, встроенное в общую для всего текста вертикальную архитектуру: «Созданий будущих заоблачные грани / еще скрываются во мгле моей души, / как выси горные в предутреннем тумане» (Набоков, 1991, с. 67). Отсутствию звука (молчание, тишина) в первом четверостишии противопоставляется звучный финал, закрепляющий мотив восхождения: «Все шире, шире даль, светлей, разнообразней, / и на звенящую на первую ступень / всхожу, исполненный блаженства и боязни» (Там же). Противоположность внутренних ощущений субъекта («исполненный блаженства и боязни») закономерно продолжает систему оппозиций стихотворения (звук / отсутствие звука, «мгла» души / свет «дали»).

Итак, творческий процесс воспринимается поэтом как восхождение. Кажется, что путь стихотворца не так конкретен, как в предыдущих текстах, в конфигурации «вечного верха» отсутствует уже привычный нам образ Бога, а поэт представляется вполне самодостаточным. Однако это только на первый взгляд. Если внимательно всмотреться в строки стихотворения, мы снова обратим внимание на «раздробленность» поэта, подчеркнутую приемом разделения субъекта на инстанции (стихи рождаются из «мглы» его души). Смысловым и графически выделенным центром текста является строка, открывающая второй катрен: «Приветствую тебя, мой неизбежный день» (Набоков, 1991, с. 67). Это обращение напрямую связано с позиционированием

субъекта: его самоактуализация совершается на ценностной оси относительно «верха», частью которого выступает божий промысел («неизбежное» наступление дня). И даже если лирический субъект кажется читателю творцом в полной мере, его приветственное слово (безусловно, хвалебное) нивелирует эти ощущения, поскольку транслирует мысль о том, что поэзия является производным от главной творческой интенции – божьего замысла. Не случайно именно с наступлением нового дня неясность, акцентированная в первом четверостишии («заоблачные грани», «скрываются во мгле», «в предутреннем тумане»), уступает место широкой, светлой «дали».

Посмотрим, как одическая стратегия применяется к стихам о поэте в одноименном набоковском стихотворении («Поэт» («Он знал: отрада и тревога...»)). Отличает этот текст усиление поэтологической направленности, однако поэт – не субъект речи, как было в предыдущих стихотворениях. Точка зрения здесь внешняя, внеличный субъект, использующий в речи местоимения третьего лица, предполагается как сознание, наблюдающее творческое поведение поэта. Окружающее стихотворца снова представляется частью божьего промысла: «и все, что зримо на земле – / все только бред и прихоть Бога, / туман дыханья на стекле!» (Набоков, 1991, с. 136). Свое пребывание в «безмерно милом» мире поэт расценивает как ограниченное бытие – «от забвенья до забвенья». Металирическую линию продолжают лексемы, атрибутирующие тему творчества («вдохновенье», «звукователь», «стих»), а также маркеры поэтического вдохновения (огонь, жар («зной бессменный вдохновенья»), крылья, полет). Третий катрен развивает идею избранности поэта, дар творчества противопоставляется заурядности повседневной жизни: «На крыльях чудного недуга / летя вдоль будничных дорог, / дружил он с многими, но друга / иметь он, огненный, не мог!» (Там же). Как и в предыдущих текстах, здесь тематизируется наблюдение поэта за окружающим миром («все, что зримо на земле»), а процесс написания стихотворения камуфлирован «природной» метафорой: «в долине лилий сладострастной / он лишь сорвал душистый стих!» (Там же). Это подкрепляет мысль о том, что на начальном этапе

творчества поэта вдохновляют внешние факторы, взаимодействие с миром природы, например. Интересно, что момент появления стихотворения охарактеризован контрастно («час сладчайший, час напрасный»), в тексте эксплицируется мысль об амбивалентном характере поэтического ремесла («чудный недуг»).

Эта же идея продолжается в стихотворении «В часы трудов счастливых и угрюмых...» (1923), что мы наблюдаем уже в инициальной строке. Текст был написан позже, чем произведения, рассмотренные выше, в 1923 г., самом плодотворном для поэта Сирина, и впоследствии был включен автором в последний поэтический сборник «Стихи» (1979). Однако размышления субъекта о поэтическом труде и здесь актуализируются посредством одической стратегии с ее стремлением к вертикальной архитектонике (к «вечному верху» мы можем отнести уже узнаваемые образы неба и Бога):

«В часы трудов счастливых и угрюмых
моя благая слушает тоска,
как долгой ночью в исполинских думax
ворочаются в небе облака.

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» (Набоков, 2015б, с. 100).

Созидающей силой, которую воспеваает поэт, выступает не только Бог, хотя, безусловно, он Творец в высшей степени (еще и с лирой, что сближает его с поэтом), творческим потенциалом обладает буквально «все». Такое обобщение указывает на расширение представлений субъекта об окружающем мире и главное – на изменения в самоощущении поэта, его рост. В мире, наполненном творчеством, лирический субъект ощущает себя не просто наблюдателем и

выразителем, он осознает себя творцом в полном смысле слова. Возможно, собственная трансформация им не вполне осознается, ведь не случайно рассуждения о себе и своем творчестве заканчиваются риторическим вопросом: «Так как же мне, в часы нагие ночи / томясь в себе, о, как же не творить, / когда весь мир, весь мир упрямый хочет / со мной дышать, гореть и говорить?» (Набоков, 2015б, с. 100).

В стихотворении большое внимание уделено пейзажным описаниям, в центральной части образы природы персонифицируются, эстетизируются: «муравьиный Акрополь», «хвойный холм живой»; «Поет вода, молясь легко и звонко, / и мотыльковых маленьких мадонн / закат в росинки вписывает тонко / под светлый рассыпающийся звон» (Там же). Интересное решение – эпитет «дантовский» в стихах о природе: «Гул дантовский в тебе я слышу, тополь, / когда ты серебришься пред грозой» (Там же). В этом мы снова видим расширение проблематики стихотворения: не только природа, но и поэтическая традиция призывают поэта творить. Усиление поэтологической тематики также подкрепляет мысль о том, что лирический субъект на данном этапе чувствует в себе большой творческий потенциал, нежели раньше. И хотя наблюдение за внешним миром еще остается для него необходимым креативным ресурсом, нам важно зафиксировать подобные «сдвиги» в отношении поэта с окружающим пространством и в его самовосприятии.

Анализ стихотворения «В часы трудов счастливых и угрюмых...» показывает, что выявление свойственных лирическому субъекту стратегий самоидентификации не менее значимо для интерпретации текстов, обладающих свойством автореферентности, чем биографический контекст. Объяснение текстологических решений ранних поэтических опытов В. Набокова только возрастом писателя (был юн – писал жизнеутверждающие стихи) или обстоятельствами его жизни открывает перед читателем возможность для биографических спекуляций, но при этом не во всех случаях приближает к интерпретации поэтических текстов. Так, например, год написания стихотворения (1923) подсказывает нам, что в судьбе В. Набокова совсем

недавно произошли и отъезд из России, и смерть отца. Но одическая стратегия остается продуктивной и для поэтических текстов, написанных уже после личных писательских катастроф (хотя в раннем творчестве, конечно, присутствуют не только мажорные интонации).

Дело в том, что выбор одической стратегии, вероятно, не столько обусловлен возрастом или характером писателя, сколько связан с самоидентификацией пишущего субъекта и актуализирует его ощущение себя поэтом в начале пути. Его творчеству пока необходимы внешние источники, позиция субъекта несколько подражательна, она во многом связана с наблюдением за окружающим миром, поэт – своеобразный «посредник» прекрасного: «Взгляни и в душу мне: как трепетно, как ясно / в ней повторяются виденья бытия!» (Набоков, 1991, с. 35) («Озеро», 1918).

Б. Бойд писал о В. Набокове: «Он считал, что только до смешного ненаблюдательный человек может быть пессимистом в нашем мире, где так много неожиданного и неповторимого – и это убеждение подтверждается его искусством» (Бойд, 2020, с. 140). Действительно, субъект набоковских стихотворений замечает красоту окружающего мира и чаще утверждает именно позитивные ценности, что особенно заметно в ранней лирике, где лирический конструкт еще прочно ассоциирован с авторским полюсом. В стихотворении «И все, что было, все, что будет...» (1923) желание жить в принципе уравнивается для субъекта с творчеством: «и золотую жажду жить, / и то бессонное, что нудит / на звуки душу разложить...» (Набоков, 2015б, с. 81). Самоактуализация лирического субъекта на начальном этапе творчества совершается на ценностной оси относительно «верха», частями которого выступают образы Бога и неба, божий промысел: «и в соловьином забытии / поем, беспечно принимая / от неба жизненного мая / грозу и радугу любви» (Набоков, 1991, с. 56) («Ю.Р.», 1919). Для «певца», восхваляющего окружающий мир, характерен оптимистичный взгляд не только на бытие, но и на переход в иномир, и на посмертие: «И на краю небытия / скажу: где были огорченья? / Я пел, а если плакал я – / так лишь слезами восхищенья» (Там же, с. 70) («Что нужно сердцу

моему...», 1919); «Дверь черную в последний час / мы распахнем легко и смело» (Набоков, 1991, с. 56) («Ю.Р.», 1919); «И когда все уйдет, и томиться я буду / у безмолвного Бога в плену, / о, клянусь, ничего, ничего не забуду / и на мир отдаленный взгляну. <...> Вдохновенье я вспомню, и ангелам бледным / я скажу: отпустите меня!» (Набоков, 1991, с. 65) («Эту жизнь я люблю исступленной любовью..., 1919).

Анализ форм выражения авторского сознания в рассмотренных поэтологических текстах показывает, что чаще грамматически присутствует первое лицо, но может встречаться и внеличный субъект, использующий в речи местоимения третьего лица, он предполагается как сознание, наблюдающее творческое поведение поэта. При этом во многих текстах, где используются личные формы, мы наблюдаем прием разделения субъекта на инстанции (сознающее, наблюдающее «я» и его части – душа (носитель чувств) / ум (носитель ментальных функций)). Субъект, ощущающий себя только в начале творческого пути, – часть «божьего» мира, он может полностью сливаться с ним или ощущать большую автономность, однако его ощущения и даже творческие интенции, как правило, синхронизированы с окружающим пространством.

Примечательно, что с самого начала поэт ощущает свою оппозиционность миру не-поэтов. Во втором поэтическом сборнике «Два пути» (1918), опубликованным В. Набоковым в соавторстве с А. Балашовым, встречается, например, стихотворение о поэте-левше, непонятом читателями с «ватной душой» и «ватным лицом» («У мудрых и злых ничего не прошу») (Набоков, Балашов, 2013, с. 17). Противопоставление поэта остальным людям чаще репрезентируется через оппозицию «зрячесть / слепота»: «...вижу все; в природе и в сердцах / мне ясно то, что вам незримо <...> творю – и этот свет на вашу слепоту / я никогда не променяю!» (Набоков, 2015б, с. 30) («Когда, мечтательно склонившись у дверей...», 1920). Мысль о незаурядности поэта актуализируется и в других ранних стихотворениях: «Так мелочь каждую – мы, дети и поэты, / умеем в чудо превратить, / в обычном райские угадывать приметы / и что ни тронем, – расцветить...» (Набоков, 1991, с. 177) («Туман ночного сна, налет

истомы пыльной...»). Отметим, что экспликация идеи избранности поэта в ранних поэтических текстах В. Набокова носит, скорее, условно-поэтический характер и является приемом достаточно традиционным, можно вспомнить, в частности, примеры из творчества А. Блока, набоковское стихотворение ассоциативно-семантически напоминает финал блоковского стихотворения «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» (1914).

В целом, многие исследователи отмечают каноничность ранней поэзии В. Набокова. Так, М. Маликову «поражает» «поэтическая провинциальность» Сирина (Маликова, 2015, с. 302). А. Бабилов пишет: «Прямо или косвенно указывая в стихах 1920-х годов на Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, Бунина, Ходасевича и других поэтов, Набоков очертил круг своих предшественников, продолжателем которых себя полагал» (цит. по: Набоков, 2024, с. 16). И современники В. Набокова замечали в его поэзии «сочетание поэтической одаренности с тотальной архаичностью» (Маликова, 2015, с. 302), Г. Струве и вовсе окрестил В. Набокова «поэтическим старовером» (Струве, 1956, с. 120). Поэтесса В. Лурье в рецензии на сиринский поэтический сборник «Горный путь» (1923) с недоумением писала: «Нельзя проходить мимо всех современных творческих достижений и завоеваний, отказаться от всех течений и школ и употреблять образы, которые давно обесцветились...» (цит. по: Маликова, 2015, с. 303). Критика первых поэтических опытов В. Набокова во многом сформировала и закрепила мнение о нем как о посредственном поэте. Его лирика до сих пор остается на периферии научного знания в целом, в частности, она занимает маргинальное положение и в набоковедческой среде. Писателя упрекали в том, что его ранние стихотворения полны переключек с кругом поэтов не современной ему, а прошедшей эпохи – золотого века русской культуры. Но стоит ли теперь критиковать за это все поэтическое творчество В. Набокова?

Действительно, юный поэт с «парохода современности» классиков не бросал. Наблюдение В. И. Тюпы о том, что В. Набоков «перечитывал и подвергал аналитическому пересмотру арсенал приемов прозы XIX века» (Тюпа, 2024, с.

175), справедливо и по отношению к лирике автора, особенно к раннему периоду его поэтического творчества. Мы рассматриваем эту особенность набоковской поэтики не как стилистический недостаток (что сделали многие до нас), а в художественной перспективе, как временный креативный функционал, освоив который, В. Набоков стал писателем, чье творчество демонстрирует сложное взаимодействие традиционных и новаторских форм. Ведь в конечном счете исследователи небезосновательно признают, что в целом художественность В. Набокова далека от классической, так, в частности, В. И. Тюпа в книге о неотрадиционализме называет В. Набокова «модернистом-традиционалистом» (Тюпа, 2024, с. 175). Многие смыслы и приемы, изначально развившиеся в линии литературной конвенциональности, со временем стали усложняться в лирике В. Набокова и получили оригинальное решение с обретением автором индивидуального поэтического стиля.

Как отмечает Ф. Х. Исрапова в монографии «Металирика в смене художественных парадигм» (2015), самоопределение поэта, как правило, формируется постепенно, автору необходимо «созреть» для углубления в смысл художественного творчества (Исрапова, 2015, с. 52). Именно во взаимосвязи с поэтической традицией В. Набоков в начале творческого пути учился воспринимать и осмысливать себя поэтом, в чем ему способствовали и жанровые каноны.

Возвращаясь к вопросу самовосприятия лирического субъекта ранних стихотворений В. Набокова, отметим, что с развитием поэтической техники происходит усиление поэтологической тематики, читатель постепенно может наблюдать «масштабирование» субъекта: расширение его представлений об окружающем пространстве, увеличение его креативного потенциала. Также частью проблемы самоактуализации одического субъекта в набоковских стихотворениях раннего периода становится не только вопрос его взаимоотношений с окружающим миром, но и вопрос позиции лирического «я» относительно образа Творца. Эти отношения, по удачному замечанию О. И. Федотова, «безоблачными не назовешь» (Федотов, 2010б), потому тема

достаточно масштабна и, конечно, заслуживает отдельного исследования. Не претендуя на исчерпанность, обобщим наши наблюдения по этому вопросу.

Образ Бога в лирике В. Набокова со временем редуцируется (как и в целом религиозная тематика) и окончательно утрачивается в более поздних поэтических текстах автора. Конечно, это мало связано с вероисповеданием самого В. Набокова. А вот всмотреться в религиозный компонент как в стилистическое измерение поэтического текста читателю все же придется, поскольку сам В. Набоков комментировал данный вопрос. В предисловии к сборнику *Poems and Problems* (1970), писатель рассуждал о своем стремлении развить «византийскую образность» в ранних стихах: «Некоторые читатели ошибочно усматривали в этом интерес к религии – интерес, который для меня ограничивался литературной стилизацией» (цит. по: Набоков, 2015б, с. 6). Этот автокомментарий еще раз доказывает, что в анализируемых стихотворениях Бог упоминается не в каноническом религиозном смысле, а в контексте творчества. На начальном этапе для лирического субъекта Бог, прежде всего, Творец, создатель того мира, который вдохновляет поэта, окружающее он воспринимает как божий дар. В своем экстатическом позиционировании поэт, восхваляющий созданный Богом мир, движется к Творцу. Обращаясь к Богу как к главному источнику творчества, поэт еще не осознает себя создателем собственных уникальных миров. Поэтому и свое творчество он пока не определяет как бессмертное, идея поэтического наследия выражается, скорее, скептически: «И вряд ли мой разборчивый потомок / припомнит птичье прозвище мое (Набоков, 2015б, с. 111); «Не прозвенеть, не высказать мне людям, / что надо Божьей тенью дорожить» (Там же) («Как бледная заря, мой стих негромок...», 1923). На первоначальном этапе одический певец лишь наблюдает величие и гармонию внешнего пространства, восхваляет его красоту. Рассматривая образ Бога в лирике В. Набокова именно с поэтологических позиций, можно логично объяснить и постепенную редукцию этого образа.

Оценивая стихотворения В. Набокова из сборника «Горний путь», мы убеждаемся в том, что одическая модель, выработанная предшествующей

культурой, является ориентиром для поэта на раннем этапе его становления. Переосмысливая и перерабатывая классицистический канон в своем творчестве, В. Набоков, все же сущностно соответствует роли одического автора, чей жанровый образ предполагает, цитируя А. П. Сумарокова, «дух гордый, ум летущ / ... из мысли в мысль стремительно бегущ» (Сумароков, 1748).

Особый интерес для нас вызывает попытка мотивировать выбор В. Набоковым именно одической перформативной стратегии. На наш взгляд, такое художественное решение продиктовано самовосприятием пишущего субъекта – ощущением себя поэтом, находящимся в начале творческого пути. Лирический субъект ранних набоковских стихотворений – скорее наблюдатель, нежели творец, о том, что перед нами поэт, мы можем догадываться только по косвенным признакам. Поэтому в первых стихотворных опытах В. Набокова читатель пока не находит глубокой авторефлексии, творчество в них еще не становится своим же мотивом. Лирический субъект стихотворений уверенно утверждает позитивные смыслы, его самоактуализация совершается на ценностной оси относительно «верха», составляющими которого являются и образ Бога, и мир как его творческое продолжение.

2.2. Поэт-обличитель и инвективная стратегия

Рассмотрим, как поэтологические размышления лирического субъекта актуализируются в стихотворениях В. Набокова посредством инвективной стратегии с ее «казусным низом и этосом негодования» (Тюпа, 2013, с. 106). Материала для подобного исследования довольно много. Как отмечает В. С. Харитонов, посвятивший раздел диссертации изучению жанровой традиции инвективы в набоковской поэзии, «инвективные элементы достаточно часто встречаются в поэтическом творчестве В. Набокова, и это, конечно, в

значительной степени объясняется фактами его биографии, расставанием с родиной, эмиграцией» (Харитонов, 2019, с. 131). Согласимся с тем, что инвективные интенции, действительно, наиболее четко просматриваются в стихотворениях, обнаруживающих прямую связь поэтики с историко-политическим контекстом и биографическими влияниями. Лирический субъект в таких поэтических текстах (обозначим этот тип субъекта как поэт-обличитель) достаточно близко ассоциирован с авторским полюсом. Поэтому для анализа и интерпретации стихотворений нам важно учитывать культурно-исторический, политический и биографический контексты. Однако первостепенное внимание мы уделяем поэтологической направленности текстов: исследуем, как средствами инвективной стратегии лирический субъект актуализирует себя в качестве поэта и выражает свои взгляды на поэтическое искусство.

Что касается изучения политического дискурса поэзии В. Набокова, нужно отметить, что это вопрос дискуссионный, его исследование способно расширить объем представлений о поэтическом творчестве В. Набокова в целом и его тематики в частности. В работе анализируются стихотворения социально-политической направленности, между тем, эта тема остается наиболее закрытой в поэзии В. Набокова не только в силу «калиптики», или «скрытой» поэтики автора (О. А. Ханзен-Лёве, 2013, с. 133–187), но и вследствие инертности восприятия его имиджа, сформированного самим писателем. Так, например, третье издание англоязычного романа «Под знаком незаконнорожденных» (1947) В. Набоков начинает предисловием, где подчеркивает свою аполитичность и равнодушие к общественной жизни: «Политика и экономика, атомные бомбы... “оттепели” в Советской России, Будущее Человечества и так далее оставляют меня в высшей степени безразличным» (Набоков, 2017, с. 8–9). Именно такой образ В. Набокова как писателя, индифферентного к общественным вопросам, прочно закрепился в критике. В прохладном отношении к социально-политической жизни упрекали В. Набокова современники-эмигранты, полагая его аполитичность чертой идиостилия. А. Назарян отмечает: «Набокова давно считают писателем, убежавшим от

истории... В Америке большинство коллег называли Набокова агрессивно аполитичным. Как рассказывает Питцер в своей блестяще написанной хронике, его часто критиковали за то, что он не занимался актуальными вопросами. Например, его друг Эдмунд Уилсон (Edmund Wilson) писал: «Я никогда не мог понять, как Вы можете притворяться, что можно писать о людях и совсем не рассматривать общество и среду»» (Назарян, 2013). Безусловно, такая точка зрения на творчество и взгляды В. Набокова небезосновательна. Политика игнорирует частности, она лишена индивидуальности, а для В. Набокова это было важнее всего. Тем более, повторимся, сам писатель неоднократно озвучивал свою позицию в интервью, подчеркивая нежелание участвовать в обсуждении социально-политических вопросов. Однако неверным будет утверждение, что В. Набоков совершенно исключал политическую тематику из своих книг.

Актуальные исследования рассматривают историко-политический логос В. Набокова в иной парадигме. Так, А. Питцер в своей книге утверждает, что «интриги и политика были неизменными спутниками Набокова с момента его появления на свет» (Питцер, 2016, с. 500). Анализируя набоковское романное творчество, исследователь доказывает, что история и политическая жизнь, без сомнения, интересовали писателя, и многие свои наблюдения В. Набоков для читателей просто зашифровал: «О чем бы Набоков ни хотел нам сказать, о какой истории ни надеялся напомнить, мы должны его расслышать. Он ждет нас в своих книгах» (Там же). Обобщая последние наблюдения, А. А. Накарякова отмечает: «Быть может, проницательные литературоведы придерживаются принципиально иной точки зрения. Они полагают, что подчеркнутая индифферентность Набокова к политике – лишь очередной миф, элемент игры с биографами и читателями» (Накарякова, 2015). Важно отметить, однако, что данные исследования касаются прозаического творчества и драматургии В. Набокова, между тем, идиосфера поэзия автора в этом отношении до сих пор остается менее изученной. Таким образом, актуальность настоящего

исследования обусловлена необходимостью пересмотра представлений о модусе художественности поэтических текстов В. Набокова и о специфике выражения в них авторского голоса.

Политический контекст поэзии В. Набокова обусловлен, прежде всего, историческими катаклизмами XX в. Главным событием, изменившим в начале столетия миллионы судеб, была революция, В. Набоков воспринял случившееся как катастрофу. После непродолжительной остановки в Крыму его семья была вынуждена покинуть страну, отъезд и эмиграцию писатель сравнивал с изгнанием. В поэтических текстах разных лет субъект речи называет революцию «грозою глумливой» («Возвращение», 1920), «горем» и «мукой» («К России», 1939). Он оценивает современность как «марево губительных годин» («Как воды гор, твой голос горд и чист», 1920), «неискупимое» время («Петербург» («Так вот он, прежний чародей», 1921), «годы борьбы, и позора, и мук» («Памяти друга»). Пророчески полагая, что хаос революции оставит отпечаток на целом столетии, лирический субъект стихотворений В. Набокова характеризует его как «век бездорожия» («Россия» («Не все ли равно мне, рабой ли, наемницей...», 1919), «век поветренных скорбей» («Поэт» («Являюсь в черный день родной моей земли...», 1921), «век огня и гнева» («Пускай все горестней и глуше...»), «зловещий» («Нас мало – юных, окрыленных...») и «бедственный» («Достоевский», 1919) век. Вполне закономерно, что инвективные интенции также просматриваются и в стихотворениях В. Набокова, обладающих свойством автореферентности.

Лирический субъект раннего набоковского стихотворения «Революция» (<1917>) представляется в необычной позиции – читателем. Он тонко чувствует слово, рефлексировать над его звуковым и семантическим объемом. Это слово («длинное с нерусским окончанием», «слово грозное»), «нечаянно» встретившееся ему в рассказе для детей (неожиданная находка), в тексте стихотворения не называется, оно вынесено в заглавие. Это слово – «революция» – вызывает у юного, предположительно, читателя необъяснимое внутреннее неприятие, имеющее физическим проявлением «странное

содрогание». Через ассоциативные связи лирический субъект предвосхищает в этом слове ужасные вещи:

«В том слове был извив неведомых страстей:
рычанье, вопли, свист, нелепые виденья,
стеклянные глаза убитых лошадей,
кривые улицы, зловещие строенья,
кровавый человек, лежащий на спине,
и чьих-то жадных рук звериные движенья...» (Набоков, 2004, с. 570).

Страшный мир воспринимается субъектом как бы опосредовано: не через личный опыт, а через слово. Это отмечает и О. И. Федотов: «сцены революционных зверств <...> носят несколько умозрительный характер, ибо ассоциированы словом» (Федотов, 2014, с. 198). Однако исследователь не объясняет мотивы такого поведения субъекта. Причина подобного позиционирования нам видится, прежде всего, в следовании определенным поэтическим канонам. В стихотворении мы видим, как слово выполняет функцию границы между разными мирами – благополучным прошлым (детством) и бедственным настоящим: «Но слово грозное над сказками моими / как пронеслось! Нет прежней простоты» (Набоков, 2004, с. 570). Субъект языкового творчества, бессильный в координатах реальности, «превращает» событие в слово: он смотрит на происходящее через креативную оптику и потому не оценивает революцию как социально-исторический процесс. Расшифровывая метафорический код, мы понимаем, что детская книга, в которой юному читателю встретилась «революция», – это книга жизни. И слово-событие из этой книги оценивается субъектом как нежелательное, потому и табуируется, как бы вычитается из перекодированной словом художественной реальности. Подобное творческое поведение субъекта близко ценностной системе модернизма, и мы еще не раз будем наблюдать влияние этой эстетики на поэтическое творчество В. Набокова. Отметим, что в изображении

революционных сцен даже таким «опосредованным» способом лирический субъект достаточно четко артикулирует свое осуждение и неприятие, организуя лирическое высказывание по инвективной интенции.

Резкий обвинительный пафос, скорее, не характерен для ранних набоковских стихотворений. Поначалу мы наблюдаем, как инвективные интенции развиваются, парадоксально встраиваясь в одическую стратегию, например, в двух ранних поэтологических стихотворениях с одинаковым заглавием «Поэт» («Среди обугленных развалин...», 1918; «Являюсь в черный день родной моей земли...», 1921?). Лирический субъект первого стихотворения позиционирует себя отдельным от разрушенного мира: «Среди обугленных развалин, / среди унижительных могил – / не безнадёжен, не печален, / но полон жизни, полон сил» (Набоков, 1991, с. 42). Как бы вопреки внешнему разрушению поэт чувствует в себе не только прилив жизненной энергии, но и креативный ресурс. Не случайно ему сопутствует муза, видимая только тому, кто принадлежит сфере языкового творчества: «с моею музою незримой / так беззаботно я брожу» (Там же). Она – символ искусства и залог той романтической позиции, в которой представляется поэт. Дистанцирование субъекта («Я в стороне») от мира, лишённого гармонии, подчеркивается уровнем поэтического дейксиса, усиливается образными определениями и повторами: «Иное счастье мне доступно, / я предаюсь иной тоске, / а все, что жалко иль преступно, / осталось где-то вдалеке» (Там же); «Там занимаются пожары, / там, сполохами окружен, / мир сотрясается...» (Там же); «там опьяневшие народы / ведет безумие само» (Там же). Катастрофичным и нелегитимным явлениям действительности («преступно», «старый / переступается закон» (Там же), «и вот на чучеле свободы / бессменной пошлости клеймо» (Там же)) поэт противопоставляет собственную позицию экстатического певца (такая самоактуализация субъекта характерна для одической стратегии). Он беззаботен, радостен, он «молится» и «кликует», льет «сладостные слезы». Всей своей сущностью, мыслями, творческой интенцией поэт устремлен вверх (архитектоника одической перформативности): «то с ветром, с птицей уношусь /

и со святыми небесами / мечтами чистыми делюсь»; «с радостью неизъяснимой / на небо ясное гляжу» (Набоков, 1991, с. 42); «Я над собою солнце вижу» (Там же). Несопричастный остальному социуму лирический субъект расширяет пространство собственного внутреннего мира до «вселенского» масштаба: «и ничего не надо мне, / когда вселенную я чую / в своей душевной глубине» (Там же). Только в мире искусства, где поэт беззаботно «бродит» вместе с музой, он ощущает себя гармонично. Такое творческое поведение «я» близко и романтизму, и модернистской эстетике.

В другом стихотворении с заглавием «Поэт» («Являюсь в черный день родной моей земли...», 1921?) лирический субъект, «с детства преданный глубокому глаголу» (Там же, с. 307), также противопоставляет современности мир искусства. Разные уровни текста отсылают нас к пушкинскому «Пророку» (1826), в набоковском тексте поэт позиционирует себя певцом, который своими «лучистыми» песнями призван согреть «злые, пустынные сердца». Времени разрушения экстатический певец противопоставляет созидательную, творческую силу:

«я все же, в этот век поветренных скорбей,
молюсь величию и нежности природы,
в земную верю жизнь, угадывая в ней
дыханье Божие, лазурные просветы,
и славлю радостно творенье и Творца...» (Там же).

Архитектоника лирического мира выстраивается по вертикали, в которой угадывается стремление поэта в «верхний мир», его желание преодолеть ценностный негатив («казусный низ», присущий инвективе). Так отдельные инвективные интонации просматриваются внутри одической перформативной стратегии. В обоих стихотворениях, относящихся к ранней поэзии В. Набокова, мы еще не видим проблематизации автореферентных тем, в речи лирического субъекта заметна некоторая шаблонность. Однако отметим, что поэтические

клише выполняют здесь особую функцию: штампы, казалось бы, далекой от набоковской поэтики романтической лексики оказываются открытым средством манифестации следования поэтической традиции. Период становления, ученичества молодого поэта обретает свою метафорически зримую предметную образность именно благодаря контаминации словесных штампов.

В поэтических текстах В. Набокова 1920-х гг. наряду с усилением метаязыковой рефлексии заметна интенсификация инвективной перформативной стратегии. Стихотворение «Россия» («Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...», <1922>) открывается метапоэтическим комментарием: «Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...» (Набоков, 1991, с. 313) (инициальные строки подобного формата – достаточно распространенный прием в ранней лирике В. Набокова, сравним, например: «Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!», 1918). Далее следует экспрессивное, противоречивое признание, фиксирующее внимание читателя на внутреннем состоянии лирического субъекта: «Я дивно одинок». Все последующее – картина, развернутая в сознании субъекта речи и объясняющая его настроение. Лирический «голос» принадлежит эмигранту и, очевидно, поэту. В пользу этого предположения выступают первый и финальный катрены стихотворения с метапоэтическим дискурсом. В начальном четверостишии автопоэтическая направленность реализуется через мотивные комплексы «слова» и «молчания»: «Ни звука, ни луча... / Ночь за оконницей безмолвна, как изгнанье, / черна, как совесть палача» (Там же). Как мы знаем, приемом неочевидной репрезентации темы творчества в металирике В. Набокова выступают кодифицирующие слова. Здесь маркерами поэтического вдохновения являются *звук* (точнее, его отсутствие), *луч* и *ночь* (время поэта). В заключительном же катрене атрибутируют тему творчества мотив песни и лексические эквиваленты: «вдохновенье / волнуется во мне, сгораю, но пою» (Там же, с. 314).

Во втором четверостишии звучат элегически-ностальгические интонации, поэт вспоминает счастливое прошлое и после добавляет, что «его» прежний мир рухнул: «Мой рай уже давно и срублен, и распродан...» (Там же, с. 313). Форма

страдательного залога здесь выбрана неслучайно, она подчеркивает насильственность случившегося, следующий фрагмент и дальнейшие четверостишия становятся своеобразной инвективой против того, по чьей вине это произошло: «но Бог у юного, небрежного народа / Россию выхолил мою» (Набоков, 1991, с. 313). Богоборческие мотивы здесь неожиданны, поскольку образ Творца в ранних набоковских стихотворениях мы привыкли воспринимать входящим в конфигурацию одического «верха», помня, что поэт в начале пути осознает божественный промысел как главную созидательную, творческую силу. К особенностям репрезентации образа Бога и его встроенности в вертикальную архитектуру стихотворения мы обратимся позже.

Центральным образом в средней части стихотворения выступает образ Родины, поэт подробно рассказывает о том, что именно произошло со страной, которую он был вынужден оставить. Так, третий катрен описывает сцену изнасилования, подробности пыток детализированы («Он груди вырвал ей, глаза святые выжег» (Там же)), акцентируется лексика с эмоционально воздействующим на читателя семантическим шлейфом: «стыд», «ужас», «позор», «терзанье». «Зори дрожащие», о которых поэт «раба стыдливая», противопоставляются «темноте», в которую уводит жертву жестокий насильник. Однако постепенно образ утрачивает аллегорические черты, два следующих четверостишия описывают Россию реальной страной: «и что ей пользы в том, что в тишь ее равнин / польется ныне смрад от угольных изрыжек / Европой пущенных машин» (Там же). Поэт уверен, что в экономических преобразованиях, в изменении качества жизни нет пользы («Напрасно ткнут они, напрасно жнут и веют, / развозят по Руси и сукна, и зерно» (Там же)), поскольку Россия «давно мертва, и тленом ветры веют / и все, что пело, сожжено» (Там же) (снова страдательная глагольная форма). Парадигма образов стихотворения в целом организована по принципу градации: за образом изнасилованной девушки возникают другие, еще более пронзительные: «Хватил с размаху о пол / младенца теплого. Вдавил пятою в грязь / живые лепестки» (Там же). Наивысшей эмоциональной точкой (казусным низом инвективы) в этой последовательности

становится зловещий хохот убийцы, он хлопает в ладоши, наслаждаясь «мерзостью» содеянного. Этот образ перекликается с образом *бессовестного* (курсив наш. – А. Б.) палача в начальном катрене и продолжается образом «лукавого» в финале стихотворения. Становится ясно, кто тот безжалостный Бог, сначала «выхоливший» Россию, а потом убивший ее. Божество обернулось для «юного, небрежного народа» противоположностью, «тот, кого считали и почитали Богом, на поверку оказался “лукавым бесом”» (Федотов, 2014, с. 44). «Христу ли, Немезиде / молиться нам теперь?» (Набоков, 1991, с. 313) – вопрошает поэт в финале стихотворения. Образ Немезиды – богини мщения – выступает здесь выразителем чувств речевого субъекта – ненависти и желания свести счеты с теми, кто виноват в случившейся трагедии. Вопреки художественной логике, поэт-обличитель заканчивает свою речь в оптимистической тональности, он говорит о силе творчества, о вдохновении и выражает надежду на воскресение «родной, мертвой» России. Мотивировано такое творческое поведение, прежде всего, самоощущением лирического субъекта, он – поэт «вопреки» («и все же вдохновенье / волнуется во мне, сгораю, но пою» (Там же, с. 314)), сила творческого дара превосходит остальное, потому и «песни» поэта не только обличают, но и выражают надежду на лучшую «грядущую» жизнь. Финал стихотворения «Россия» («Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...», <1922>) наглядно демонстрирует, что на фоне волнующих поэта политических катастроф он все сильнее ощущает в себе творческий потенциал.

Как мы видим, образ России в лирике В. Набокова постепенно раздваивается, распадется на постреволюционную (советскую) Россию и Россию прошлого (которая «мертва»). Подробно об этом разделении пишет Ю. И. Левин: «Судьба Набокова, его жизненная ситуация, во всяком случае, в 20–30-е гг., может быть охарактеризована следующим образом. В основе лежит оппозиция Родина (Р, Россия, Patria) / Чужбина (Е, Европа, Exsilium), причем само Р раздвоено на Р1 – собственно родина, Россия прошлого, – и Р2 – советская Россия...» (Левин, 1998а, с. 323). Родина в своем втором воплощении становится

образом, который сосредоточивает в себе ценностный негатив, включается в конфигурацию «казусного низа», а жизнь «всесоюзно-мещанского класса» («О правителях», 1945) становится для лирического субъекта объектом обличения, который всегда наделен негативными коннотациями.

Наступивший после Октября «новый мир» поэт считает «кощунственным» («И. А. Бунину», 1920), а захваченную большевиками отчизну называет «одичалой» («На смерть А. Блока») и описывает как «дикую» страну, «где каплет кровь на снег» («Football», 1920). Этот же образ повторяется в строках нарративного стихотворения «Слава» (1942): «есть Россия, / есть тропа вся в лиловой кленовой крови, / есть порог, где слоются тузы золотые» (Набоков, 1991, с. 272). Негативной коннотацией наделена и «советская *сусальнейшая Русь*» (Там же, с. 279) в стихотворении «Каким бы полотном» (1944) (здесь мы видим анаграмму СССР, подкрепленную аллитерациями). Использование архаизированной формы («Русь»), уже знакомой нам по стихотворению «Россия» («Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...», <1922>) и встречающейся в других поэтических текстах, также транслирует отношение поэта к «новой» России как к стране, вернувшейся к устаревшим формам, доисторическому, первобытному времени. Это, безусловно, своеобразный, выраженный стилистически «даунгрейд» образа, встроенного в конфигурацию «казусного низа» инвективы.

В поэтологических стихотворениях В. Набокова все чаще проблематизируется вопрос о судьбе поэта в условиях новой, советской реальности. Я. В. Погребная отмечает: «Россия прошлого не только не совпадала, но была диаметрально противоположна России теперешней. Возвращение на Родину, таким образом, становилось физически невозможным, принимая форму путешествия в прошлое, причем, индивидуальное» (Погребная, 2011а, с. 102). Если набоковский субъект-поэт возвращается в небезопасную советскую Россию, то, как правило, делает это конфиденциально, как, например, в нарративном стихотворении «Слава» (1942): «без конца по нему прохожу я инкогнито / в полыхающий сумрак отчизны моей» (Набоков, 1991, с. 272). В

стихотворном послании «К кн. С. М. Качурину» (1947) мы видим, как поэт, секретно проникший в Россию (элементы его образа напрямую отсылают читателя к внетекстовому автору), боится грозящего ему опознания: «От холода, от перебоев / в подложном паспорте, не сплю» (Набоков, 1991, с. 282); «Но как я сяду в поезд дачный / в таком пальто, в таких очках / (и, в сущности, совсем прозрачный, / с романом Сирина в руках)?» (Там же, с. 284). Преследования, казни, давление — очевидно, таковы представления самого В. Набокова о советской действительности, носителем аналогичных ценностных установок выступает и поэт-обличитель в его текстах. Это же объясняет и тот «ценностный сдвиг» (Ю. И. Левин), который происходит в некоторых стихотворениях, когда пространство чужбины характеризуется субъектом как безопасное укрытие в противовес советской России, например, в стихотворении «Расстрел» («Бывают ночи: только лягу...», 1927): «благополучного изгнания / я снова чувствую покров» (Там же, с. 226).

Но что для поэта может быть страшнее физической смерти? Смерть творческая: молчание, запрет на самовыражение. Согласно художественной концепции В. Набокова, поэт может быть представлен «безмолвным» в посмертии, «немое рабство» грозит художнику слова и в пространстве советской России:

«Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнойшая *Русь*,
какой бы жалостью душа ни наполнялась,
не поклонюсь, не примирюсь

со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немного рабства — нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой,
увольте, я еще поэт» (Там же, с. 279).

Стихотворение «Каким бы полотном» создано в 1944 г., контекст написания В. 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» (Набоков, 1999, с. 138). Согласно оценке Г. Струве, стихотворение полемически обращено к «советскому патриотизму» (Струве, 1956, с. 255). Однако текст проблематизирует не только политические темы, но и эксплицирует идею творческой свободы поэта, которая невозможна в условиях единого художественного стиля, в государстве с единоличным «творцом» во главе. В последних строках обеих строф (текст стихотворения небольшой – одно предложение) высказывание принадлежит лирическому «я»: «не поклонюсь, не примирюсь» и «увольте, я еще поэт». В этих стихах сформулировано сжатое сообщение: «не поклонюсь, не примирюсь, потому что я поэт». Строки выделяются и ритмически, они короче остальных, написанных шестистопным ямбом. В этом можно усмотреть некоторую ироничность и полемичность по отношению к стихотворной традиции патетической гражданской лирики. Стихотворение, на первый взгляд, своей тональностью может напоминать элегию («какой бы жалостью душа ни наполнялась»), однако, как справедливо отмечает В. С. Харитонов, произведение представляет собой «антиэлегия», «антипрощание» (Харитонов, 2019, с. 113), ведь откровение лирического «я» является не оплакиванием, а обличением.

Образу поэта, боящегося «немного рабства» и потому непримиримого по отношению к тоталитарному режиму, можно противопоставить образ поэта «советского», аллюзивно изображенного в стихотворении «О правителях» (1945): «Покойный мой тезка, / писавший стихи в полоску, / <...> нынче бы рифмы натягивал / на “монументален”, / на “переперчил” / и так далее» (Набоков, 1991, с. 281). Аллюзии на реальное имя отсылают нас сразу к двум образам –

внетекстового автора и В. Маяковского. Образ «певца революции» вырисовывается не только из ономастических намеков, стихотворение написано «лесенкой» и стилистически перекликается с поэтикой творчества В. Маяковского (разумеется, полемически). Затекстовое пространство стихотворения В. Набоков использует не столько для разъяснений, сколько для иронии: «Строка 52: мелкокалиберный советский поэт, не лишенный некоторого блеска и хватки, но роковым образом развращенный режимом, которому верно служил» (Набоков, 1991, с. 550). И еще она авторская «подсказка»: «Строки 58–59: “Монументален” рифмуется довольно точно со “Сталин”, а “переперчил” забавным образом перекликается с фамилией британского политического деятеля в неряшливом русском произношении» (Там же). Речь лирического субъекта прерывиста, саркастична («всесоюзно-мещанского класса»), наполнена разговорными словами и просторечиями («крехтя», «детина» и др.). Стихотворение написано акцентным стихом, такая поэтическая форма редко встречается в набоковском репертуаре. Не характерна для его поэтики и агрессивная политизированность. «С каких это пор / понятие власти стало равно / ключевому понятию родины?» (Там же, с. 280) – это не строки из политического трактата, а отрывок из анализируемого стихотворения. Инвективный «низ» явно просматривается в язвительно обрисованном образе «правителя»: «Но детина в регалиях или / волк в макинтоше, / в фуражке с немецким крутым козырьком, / охрипший и весь перекошенный, / в остановившемся автомобиле – / или опять же банкет / с кавказским вином» (Там же, с. 281). Лирический субъект обрушивается с критикой и на тех, кто испытывает что-то «вроде / нежного бульканья, глядя в бинокль / на плотного с ежиком в ложе» (Там же, с. 280). Как отмечает В. С. Харитонов, «обличительный пафос стихотворения многопланов: его объектом являются не только «правители» <...>, но и те, кто раболепствует перед ними, обеспечивая власть поддержкой и пиететом» (Харитонов, 2019, с. 136). Среди таких «кучеров государств», к сожалению, оказываются и поэты. Таким образом, в стихотворении проблематизируются не только темы политики и власти, важной является и поэтологическая линия. Текст актуализирует мысль

о том, что творческая свобода, в том числе право открыто писать, – важное и необходимое условие для вдохновения и поэзии, в иных обстоятельствах жить и работать поэту просто нельзя. И тогда одно исключает другое, как в выводе Адама Круга, героя романа «Под знаком незаконнорожденных» (1947): «либо я остаюсь немым навсегда, либо же говорю, подписываю, присягаю – все, что угодно правительству» (Набоков, 2017, с. 251).

Как мы знаем, в различных перформативных стратегиях речевой субъект актуализирует себя разными способами. Каким представляется субъект-поэт набоковских стихотворений, лирический мир которых строится по инвективной интенции? В начале творческого пути поэт-обличитель позиционирует себя отрешенным от окружающего пространства, разрушенного хаосом революции. Поэтому он стремится в «верхний мир», его самоактуализация связана с желанием преодолеть ценностный негатив, оградив себя миром искусства от страшной реальности. В дискурсивной структуре текстов это выглядит таким образом: отдельные инвективные интонации парадоксально просматриваются внутри одической перформативной стратегии. Позиция лирического субъекта на начальном этапе согласуется с романтическим мифом о поэте, его творческое поведение – своеобразный бунт против судьбы. Поэт, очевидно, стремится «пересоздать словом» ту действительность, с которой он не согласен. Интересно, что в прозаических текстах В. Набокова, написанных приблизительно в этот период, мы также наблюдаем мастерство автора противостоять социальным катаклизмам, «преодолевая» их в собственном творчестве (рассказ «Говорят по-русски», 1922).

В поэтологических текстах В. Набокова 1920-х гг. заметна интенсификация инвективной перформативной стратегии. Стихотворения демонстрируют, как на фоне социально-политических преобразований набоковский субъект не только осмысливает внешние изменения, но и размышляет о предназначении поэта и поэзии в условиях нового времени. Он чувствует расширение собственного креативного потенциала и внутреннюю готовность противопоставить политическим катаклизмам созидательную силу искусства.

Объектом обличения, «казусным низом» инвективы, в стихотворениях выступает образ советской России, он всегда наделен негативными коннотациями. Поэт-обличитель, пытаясь дать правовую оценку революционным событиям, подчеркивает их нелегитимность. Это в полной мере соответствует жанрообразующей эстетической модальности инвективы, ведь сатирический этос – этос негодования, вызванный беззаконностью явлений бытия (Тюпа, 2013, с. 107). В более поздних поэтических текстах В. Набокова заметно усиление метаязыковой рефлексии («Каким бы полотном», 1944; «О правителях», 1945). Подобные стихотворения актуализируют не столько политический, сколько метапоэтический дискурс, в текстах проблематизируется идея необходимости творческой свободы поэта.

В финале стихотворения «Каким бы полотном» (1944) субъект языкового творчества декларирует: «еще я духом жив, еще не сыт разлукой, / увольте, я еще поэт» (Набоков, 1991, с. 279). Эти строки, как и высказывание «какой бы жалостью душа не наполнялась, / не поклонюсь, не примирюсь» (Там же) согласуются с известным ответом самого В. Набокова на вопрос о его возможном возвращении в Россию: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда при мне: литература, язык и мое собственное русское детство. Я никогда не вернусь. Я никогда не сдамся. И в любом случае гротескная тень полицейского государства не будет рассеяна при моей жизни» (Набоков, 2018б, с. 21) (интервью Питеру Дювалю-Смиту, 1962). Связывая это высказывание писателя с эпизодом возвращения в Россию лирического субъекта из стихотворения «К кн. С. М. Качурину» (1947), А. Бабилов предполагает: «Набоков, живо представив себе такую поездку с подложным паспортом, делает важное признание, что в этом воображаемом возвращении “объяснение жизни всей”, имея, может быть, в виду, что, несмотря на эмиграцию и переход на английский язык, он России в каком-то смысле никогда не покидал» (Бабилов, 2019в, с. 280). Мы считаем это мнение совершенно справедливым, действительно, свое творчество В. Набоков неразделимо связывал с образом России.

2.3. Поэт-изгнанник в перформативных стратегиях элегии и воления

Ностальгия — метатема набоковского творчества, это единогласно отмечали, пожалуй, все критики и исследователи, изучавшие художественное наследие писателя. В. Набоков был уверен: «Никто никогда не описал ностальгию лучше меня» (Барабтарло, 2021, с. 80). Отъезд писателя из России, его бессрочная разлука с родиной определили интонационность набоковских произведений. Элегическая тональность с особенной выразительностью звучит в поэтическом творчестве В. Набокова, в частности, в стихотворениях так называемого «сирийского» периода, продолжавшегося до конца 1930-х гг. Намечая периодизацию набоковской лирики, М. Маликова пишет о европейской эмиграции молодого поэта: «В Кембриджском университете, где Набоков оказался после Крыма, он, будучи “яростно несчастен”, как он сказал своему биографу Эндрю Филду, страдая от классической формы ностальгии по утраченной родине и утраченной возлюбленной. ...еще острее почувствовал себя русским поэтом, одиноким изгнанником» (Маликова, 2015, с. 299).

В предыдущем разделе, опираясь на исследование Ю. И. Левина (Левин, 1998а, с. 323–391), мы писали о том, что образ России в металирике В. Набокова двоятся, распадаясь на Россию советскую и собственно родину. И если объектом инвективы для поэта-обличителя выступает образ советской России, то Россия прошлого становится объектом, по которому должен вечно скучать поэт-изгнанник. Об этом типе лирического субъекта данный раздел.

Обратимся к раннему поэтологическому стихотворению «Элегия» (1918). По известным канонам жанра, принадлежность к которому устанавливается в заглавии, высказывание субъекта начинается со слов «я помню», по наблюдению Ю. Щеглова, эта фраза является распространенной формулой русской поэзии (Щеглов, 2012, с. 145). Называя «Элегию» «жанровой аллюзией», В. С. Харитонов замечает: «ностальгическое настроение не доминирует, а, скорее, выполняет

функцию временного обрамления воспоминания о пробуждении поэтического чувства» (Харитонов, 2019, с. 95). Если обратиться не к жанровой природе текста, а его дискурсивной структуре, мы увидим, что внешне элегическое откровение поэта, действительно, разворачивается ретроспективно, однако внутренние ощущения субъекта лишены драматического напряжения, наполнены личным радостным содержанием. Самоактуализация поэта осуществляется не на временной (линейной) оси, а на ценностной вертикали. Формально лирический субъект описывает прошлое (все глаголы в тексте прошедшего времени), однако эмоциональный акцент стихотворения смещен в сторону экстатического переживания поэта, вызванного волнениями вдохновения.

Лирический субъект – поэт в начале пути, это тот певец ранней набоковской поэзии, который прославляет внешний мир, его взгляд устремлен в «вольную синеву» неба, в «вышине» он «чутко» различает самые разные звуки. Поэтому, «бродя по прихоти тропы уединенной», поэт не чувствует одиночества (один из важнейших мотивов элегии), он находится в постоянном диалоге с окружающим пространством. Его собеседниками выступают персонифицированные объекты природного мира: «дышащая трава», мчащиеся облака, сочувствующая иволга, «березы, вкрадчиво шумящие вокруг», «тропа уединенная». Наблюдение – главный креативный ресурс поэта («мой жадный взор чаруя»), особая оптика, умение замечать красоту в деталях («сквозная стрекоза», освещенный пень, темнеющий день и др.) способствуют тому, что природу поэт воспринимает как соучастника творческого процесса: «*Со струнами души созвучья согласуя, / чудесно иволга сочувствовала мне*» (Набоков, 1991, с. 23). Окружающее представляется лирическому субъекту наставником, обучающим его искусству поэтической гармонии: «Березы, вкрадчиво шумящие вокруг, / учили сочетать со звуком точный звук, / и рифмы гулкие выдумывали эхо» (Там же). Э. В. Пиванова полагает, что подобные «метапосылки, указывающие на особенности поэтического восприятия объектов природы, присутствуют в описании процесса становления творческого

языкового сознания» (Пиванова, 2008, с. 46–47). Выявление свойственной субъекту стратегии самоидентификации наглядно демонстрирует, почему стихотворение можно считать лишь «аллюзией» на элегию: лирическое откровение, формально обращенное в прошлое, фактически является откровением о творческом подъеме.

Очевидно, переход к «подлинной» элегической стратегии в металирике В. Набокова осуществлялся постепенно. Если «Элегия» (1918) была написана поэтом в России, то стихотворение «Кто меня позовет» (1921) было создано уже после отъезда, в 1920 г. Однако мы видим, что лирическая ситуация утраты, которую переживает элегический субъект, и в этом стихотворении разыгрывается неоднозначно. О противоречивости чувств лирического субъекта ранней лирики В. Набокова пишет О. И. Федотов: «С одной стороны, он немилосердно тоскует об утраченной родине <...>. С другой стороны, учащенное биение пульса, сообщаемое акаталектическим 2-стопным анапестом, придает <...> оттенок экстатического умиления и восторга, неотделимого от общей тональности безоглядного приятия жизни» (Федотов, 2014, с. 147). Важно отметить, что в развитии отечественной элегии довольно часто обнаруживаются примеры поэтических текстов, где «анакреонтическое мироощущение преломляется ... через призму элегии» (Теория литературных жанров, 2011, с. 115) (А. С. Пушкин «Друзьям», 1816; Е. А. Баратынский «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...», 1820).

Скитальчество поэта – безусловно, элегический способ его присутствия в мире: «в далеком краю / я брожу и пою, / под луной, о былом» (Набоков, 2015б, с. 46). Набоковский лирический субъект одновременно находится в напряжении между мирами и временами, что подчеркивается усложнением поэтического дейксиса: «А теперь – вот теперь – / есть ли там кто-нибудь» (Набоков, 2015б, с. 46). Все глаголы в тексте употребляются в формах настоящего времени (комментируют действие самого «певца») или будущего (они парадоксально относятся к действиям тех, с кем субъект простился в прошлом). Бесприютность поэта в настоящем – противоположность его прежней укорененности, именно

реставрации образов ушедшего уделено в тексте большее внимание (тринадцать строк стихотворения), а скитальчество поэта описано в трех последних стихах. Ощущение лирическим субъектом внутреннего разрыва также закрепляется стилистическим и лексическим уровнями текста. Речь субъекта, аккумулирующая образы прошлого, больше напоминает бытовую зарисовку, она насыщена поэтическими клише, казалось бы, далекой для поэтики В. Набокова народной, «некрасовской» лексики («ухабы», «березы», «кнут», «сени», «почуял»). Речь субъекта о настоящем, напротив, наполнена штампами, близкими эстетике романтизма («в далеком краю / я брожу и пою, / под луной, о былом» (Набоков, 2015б, с. 46)), поэт здесь подобен образу экстатического певца. Однако в обоих вариантах лирический субъект пользуется именно традиционными художественными формулами. Совмещение двух стилистических пластов в речи субъекта мы рассматриваем как обращение к разным поэтическим традициям. Стихотворение представляет собой, скорее, попытку креативного сознания освоить элегическую стратегию с опорой на жанровые образцы, выработанные поэтами предшествующих литературных эпох: В. А. Жуковским, Е. А. Баратынским, А. С. Пушкиным, Н. А. Некрасовым и др.

Рассмотренные поэтологические стихотворения раннего периода творчества В. Набокова строятся на узнаваемых мотивно-тематических комплексах классической элегии и воссоздают жанровую форму, скорее, в стилизованном виде. Как правило, традиционный элегический субъект лишен конкретных биографических черт, но он имеет ряд ролевых модификаций: безвременной умирающий поэт; изгнанник; меланхолик; одинокий странник; мечтатель, утративший возлюбленную. В набоковском стихотворении «Кто меня позовет» (1921) мы наблюдаем, как лирический субъект, обладающий креативным потенциалом, словно примеряет на себя роль тоскующего изгнанника. Творческое поведение «я» на данном этапе можно условно назвать подготовкой к разлуке с родиной.

Далее мы рассмотрим стихотворения «Панихида» (<1920>) и «Русь» (1921), не являющиеся поэтологическими, однако их анализ имеет важное

значение в исследовании элегического субъекта В. Набокова. Ситуация прощания изгнанника с отчизной моделируется в стихотворении с гнетущим заглавием «Панихида» (<1920>). Разные уровни поэтического текста участвуют в имитации церковного пения: «глухо молитву поют; звук тяжелый и круглый / катится, медлит, немеет...» (Набоков, 1991, с. 291). Стихи, объединенные кольцевой рифмовкой, отделены от других условных фрагментов однообразным по форме рефреном, представляющим собой повтор строк: «Сколько могил, / сколько могил», «Хватит ли сил? / Хватит ли сил?», «Капает воск, / капает воск» (повторяется дважды), «Мрак обступил, / мрак обступил», в финале снова звучит «Сколько могил, / сколько могил», замыкающее композиционное кольцо. Интересна и коммуникативная структура стихотворения: лирическое высказывание принадлежит всеобщему «мы», предполагающему «всеобщую точку зрения и неопределенное число (множество)» (Малкина, 2024, с. 38): «мы верим», «мы с упованием <...> / греем последним дыханием / ноги твои ледяные» (Набоков, 1991, с. 291). Лишь единожды меняется форма лирического обращения, замещаясь лирическим «я»: «Родина, родина! Ты исполинским сугробом / встала во мгле надо мною» (Там же). «Сирые, верные» «мы» (в их числе, очевидно, и «я») обращаются к Родине, покинутой навсегда. В речи изгнанников одновременно соединяются «упование», чувство разочарования и страх будущего: «Неужели возможно / верить еще? Да, мы верим, мы верим / оскорбленной мечтою грядущее мерим... / Верим, но сердце – тревожно» (Там же). Здесь мы видим необычный случай разделения «мы» на части, одна из которых – сердце – носитель эмоций находится в разладе с сознанием, это очевидно показывает, что вера «мы» неустойчива.

Весь текст пронизан мотивами умирания, угасания: «последним дыханием» пытаются согреть молящиеся «ледяные» ноги той, кого нищие, находящиеся у входа в церковь, уже «называют облаком черного пепла». Совершенный алогизм: те, кто *уже* у гроба («поют и рыдают»), *еще* не знают о смерти (или не хотят верить в нее?), участвуя в заупокойном богослужении. Мортальность усложняется образом покойного в гробу («плещет кадило пред

мертвым, пред гробом») и многократным повтором фразы «сколько могил». Однако нежелание говорящих смириться с утратой как будто искажает для них объективную реальность: в финале стихотворения собравшиеся у гроба вопрошают покойного: «Слышишь ли, видишь ли?» (Набоков, 1991, с. 291). Интенсивность экспрессии усиливает ощущение безысходности, текст изобилует вопросительными и восклицательными предложениями, содержит большое количество многоточий, строки разной длины, неровный ритм стиха имитируют сбивчивость речи. Ритуальное прощание, репрезентированное в «Панихиде», вероятно, является для абстрактного автора способом глубоко прочувствовать и осмыслить утрату. Метафорическое оплакивание мы рассматриваем как необходимый, важный этап в формировании элегического типа субъекта. Проживая потерю, лирический субъект проникается ситуацией окончательного разрыва с родиной, прошлое, наконец, получает высокий ценностный статус.

Архитектонический мотив страннического пути в полной мере актуализирует элегическое откровение лирического «я» в стихотворении «Русь» (1921). Лирический субъект представляется эмигрантом, обстоятельства его новой жизни в непривычном месте изображаются смутными: «Пока в тумане странных дней / еще грядущего не видно» (Набоков, 1991, с. 169). Элегический субъект, противопоставляющий себя остальным изгнанникам, находится в метафорическом поиске отчизны: «сторонкой, молча проберусь / и, уповая неизменно, / мою неведомую Русь / пойду отыскивать смиренно» (Там же). При этом обратим внимание на самоумаление субъекта (этого мы не наблюдали в предыдущих текстах): подобное позиционирование – элегическое самоопределение, которое «складывается из отрицательных автохарактеристик своей страдательности» (Тюпа, 2013, с. 117). Итак, лирический субъект отправляется на поиски родины, но найдет ли он «цель заветную»? Ответ, очевидно, кроется в самих вопросах: пять из восьми катренов стихотворения содержат вопросительные предложения, такая форма ярче передает неопределенность ситуации и внутренние сомнения лирического «я».

Аллегорическая «Русь» атрибутирована чередой женских образов. Сначала лирический субъект опасается, что найдет Ее «нагой» в глухом сумраке леса, сокрытую в сыром ельнике. Быть может, «разбойник лихой» надругался над Ней и убил? В следующем катрене «жданная» Русь реперзентована в образе проходящей мимо незнакомки «с улыбкой на лице простом». Далее субъект видит Ее молящейся «старушкой», бессильно припадающей к иконе. Так и не узнав в этих образах ту самую, «непостижимую», в финале странник вопрошает: «Где ж просияет берег мой? / В чем угадаю лик любимый? / Русь! иль во мне, в душе самой / уж расцветаешь ты незримо?» (Набоков, 1991, с. 169). Мотивы пути и поиска, реализующие элегическую архитектуру, а также использование архаизированных форм («Русь», «лик», «лихой», «жданная») аккумулируют ощущение сказочности текста. Как известно, героя сказки, преодолевшего испытания, в конце ожидает награда. В финале стихотворения лирический субъект формулирует важную мысль – о возможном обретении родины внутри самого себя.

Несмотря на то, что стихотворения «Панихида» (<1920>) и «Русь» (1921) не являются автопоэтическими, их анализ имеет принципиальное значение в изучении этапов становления элегического субъекта, поскольку поэтические тексты демонстрируют «промежуточные» фазы его трансформации, минуя которые лирический субъект из экстатического «певца былого» превращается в подлинного поэта-изгнанника, вечно тоскующего по родине. Такой лирический субъект способен аккумулировать образ России внутри собственного «я».

Заметим, что в некоторых вариантах элегический субъект может полностью сливаться с родиной и даже замещается ею, что мы наблюдаем, например, в стихотворении «К родине» (1924). Здесь элегическое откровение разворачивается от лица поэта. В процессе творчества, атрибутированного поэтологическими метафорами (ночной разговор, звездное небо), он обращается к отчизне. Однако Россия – не просто адресат лирического высказывания, ее образ является для поэта главным источником вдохновения. В первом двустишии лирический субъект и родина представляются отдельными друг от

друга участниками коммуникации («и сквозь дым с тобой говорить»), однако, начиная с третьей пары, стихи демонстрирует полную неавтономность поэта от образа родной страны:

«Кость в груди нащупываю я:
 родина, вот эта кость – твоя.
 Воздух твой, вошедший в грудь мою,
 я тебе стихами отдаю.
 Синей ночью рдяная ладонь
 охраняла вербный твой огонь.
 И тоскуют впадины ступней
 по земле пронзительной твоей.
 Так все тело – только образ твой,
 и душа, как небо над Невой» (Набоков, 1991, с. 378).

Субъект языкового творчества не просто генерирует образ России внутри себя, он полностью сливается с родиной, расщепляясь на отдельные части (тело, душа). При этом тело поэта также делится на фрагменты, раздробленность подчеркивается употреблением значительного количества слов-соматизмов (кость, грудь, ладонь, ступни). Наконец, «все тело» лирического «я» уподобляется образу России, а душа поэта сравнивается с конкретизированным локусом («небо над Невой»). Важно, что отношения субъекта и адресата («Воздух твой, вошедший в грудь мою, / я тебе стихами отдаю» (Там же)) описывается как взаимообмен, возможный только в колебательных состояниях – творческого подъема, сна или воспоминания («Покурю и лягу, и засну, / и твою почувствую весну: / угол дома, памятный дубок, / граблями расчесанный песок» (Там же)). Именно творчество (точнее – сотворчество), аккумулирующее и поле памяти, неразрывно соединяет поэта с тем образом, о котором он пишет в своих стихах. Примечательно, что в поздних поэтических опытах В. Набокова слияние

субъекта-поэта с родиной репрезентируется с помощью усложненных форм. Так, например, короткое поэтологическое стихотворение с морбуальным заглавием “Neuralgia intercostalis” (1950) целиком строится на фигуре метонимического переноса: «О нет, то не ребра – / эта боль, этот ад, – / это русские струны / в старой лире болят» (Набоков, 2015б, с. 260). Создается сложный образ: поэт одновременно совмещен со своим даром, физическим недугом и тоской по утраченной родине.

Поэт-изгнанник, отделенный от родной страны, способен устанавливать творческий контакт с отчизной сквозь расстояние, что мы наблюдаем в стихотворении «Тихий шум» (1926). Текст открывается описанием «приморского городка», в котором обречен на изгнание поэт. Такой топос гармонично вписывается в элегическое пространство, ассоциативно отсылая читателя к классическим жанровым образам («Море» В. Жуковского, например). Но для лирического субъекта В. Набокова море – больше, чем источник романтического переживания, в стихии он слышит «иное гуденье»: «шум тихий родины моей, / ее дыханье и биенье» (Набоков, 1991, с. 215). Даже в этом небольшом фрагменте заметно преобладание аудиальных эффектов, их звуковой объем на протяжении всего текста варьируется в довольно широком диапазоне: *тишина, звук, шепот, ропот, голос, звон,дребезжанье, шум, пение, гудение*. Фонетический уровень стихотворения усложняют и звуковые повторы: «Прислушайся и различи / шум моря, дышащий на сушу, / оберегающий в ночи / ему внимающую душу» (Там же).

Композиционно стихотворение делится на две равные части. Первые четыре катрена описывают «день незванный», который проходит, «позванивая, как пустой / стакан на полочке стеклянной», очевидно, потому что это день – без вдохновения («весь день невнятен шум морской»). Ощущение творческого подъема традиционно посещает поэта ночью (5–8 строфы), только в «бессонной тишине» субъект языкового творчества способен различить «гуденье» Родины, метафорически закамуфлированное под морской шум, и установить с отчизной

контакт. Субъектная организация поэтического текста также подчиняется композиционному делению: в первой части лирический субъект грамматически не выражен, он использует в речи местоимение «ты», во второй части стихотворения тип субъекта меняется дважды, сначала выражается как местоимение первого лица единственного числа («мне»), затем – как местоимение множественного числа («нам»). Примечательно, что во втором случае смена форм речи происходит, когда поэт как бы дистанцирует себя от «суеты» окружающего пространства, ведь обыденность затрудняет для него восприятие «тихого шума». Описание повседневности, противопоставленной творчеству, детализировано: «пустой / стакан на полочке стеклянной» (Набоков, 1991, с. 215); «Но тихий шум не слышен нам / за суетой и дребезжаньем» (Там же). Анализируя стихотворение, В. С. Харитонов замечает, что детализация предметного мира здесь диссонирует с традиционным жанровым стилем элегии, «сужая вневременное пространство элегии до обиходного хронотопа» (Харитонов, 2019, с. 98). Оксюморонный «тихий шум» («тихий», потому что отчизна отделена от субъекта, «шум», потому что несмотря на расстояние связь между Родиной и поэтом нерушима в творчестве) создает в сознании поэта эффект синестетического восприятия реальности («оттенки голосов», «прольются звуки», «шум, дышащий»), который интенсифицируется в финале стихотворения: «внимает долго слух неспящий / стране родной, ее шумящей, / ее бессмертной глубине» (Набоков, 1991, с. 215). «Тихий шум» выполняет, таким образом, функции поэтического трансфера. Через него поэт входит в «пограничные» состояния воспоминания (актуализируется и память творческая – связь с традицией) и вдохновения, помогающие преодолеть чувство тоски по утраченному:

«В нем все оттенки голосов
мне милых, прерванных так скоро,
и пенье пушкинских стихов,

и ропот памятного бора.

Отдохновенье, счастье в нем,
благословенье над изгнанием» (Набоков, 1991, с. 215).

Ощущение сопричастности, преемственности русской поэтической традиции помогает элегическому субъекту преодолеть разлуку с родной страной и в стихотворении «Родина» («Бессмертное счастье наше...», 1927): «гордые музы России / незримо сопутствуют нам» (Там же, с. 392). От лица таких же изгнанников (лирическое высказывание принадлежит всеобщему «мы»), поэт декларирует: «Наш дом на чужбине случайной, / где мирен изгнанника сон, / как ветром, как морем, как тайной, / Россией всегда окружен» (Там же). Это четверостишие идейно перекликается с финалом набоковского эссе «Юбилей», написанного к десятой годовщине октябрьского переворота (оба текста – стихотворение и эссе – созданы в 1927 г.): «В эти дни, когда празднуется серый, эсэсерый юбилей, мы празднуем десять лет презрения, верности и свободы. Не станем же пенять на изгнание. Повторим в эти дни слова того древнего воина, о котором пишет Плутарх: “Ночью, в пустынных полях, далече от Рима, я раскинул шатер, и мой шатер был мне Римом”» (Набоков, 1927). Примечательно, что обращение В. Набокова к элегической перформативной стратегии художественного письма включает его поэтическое творчество не только в контекст русской литературной традиции, но и приобщает к кругу современных В. Набокову поэтов-эмигрантов, актуализирующих элегическую образность в своих текстах (В. Ходасевич, Г. Иванов, Б. Поплавский и др.).

Всматриваясь в субъектную перспективу элегических поэтологических стихотворений В. Набокова, мы обнаруживаем, что авторский голос в них может быть выражен личными формами множественного числа. Так, например, в произведении «Нас мало – юных, окрыленных...» элегические интонации принадлежат грамматически выраженному «мы». Эти «мы», вероятнее всего поэты, живут в «чередовании звуковом», тонко чувствуют окружающее. Они «целомудренно бездомны» и словно призракны, возможно, они первыми

прокладывают путь на чужбину («Мы только мутный цвет миндальный, / мы только первопутный снег, / оттенок тонкий, отзвук дальний...» (Набоков, 1991, с. 179)). Скорбь «мы» связана не только с утратой родины, но и с уходом в небытие целой эпохи. Их общей точке зрения на мир противостоит современность («но мы пришли в зловещий век. / Навис он, грубый и огромный...» (Набоков, 1991, с. 179)). В инициальной строке сообщается, что «мы» находятся в меньшинстве, но мысль о том, что они противопоставлены какому-то другому большинству, не получает продолжения. Картина мира здесь вполне цельная, не предполагает деления на индивидуальные точки зрения, употребление местоимения множественного числа не противоречит субъективным ощущениям и характеристикам: «Нас мало – юных, окрыленных, / не задохнувшихся в пыли, / еще простых, еще влюбленных / в улыбку детскую земли» (Там же).

Таким образом, в стихотворении высказывание строится от лица всеобщего «мы», которое предполагает «некое неделимое неисчислимое множество (мы – люди, народ, поколение и т.п.), имеющее общую (всеобщую) точку зрения» (Малкина, 2024, с. 39). Такие же формы речи наблюдаем в тематически схожих произведениях «Поэты» («Что ж! В годы грохота и смрада...», 1919), «Годовщина» (1926), «Родина» («Бессмертное счастье наше...», 1927) и в многотемном стихотворении «Поэты» («Из комнаты в сени свеча переходит...», 1939). Отметим, что такая форма объективизации креативного сознания – «мы» – встречается в лирике В. Набокова крайне редко и преимущественно в стихотворениях, реализующих элегическую стратегию. Писатель, как известно, стремился избегать любых обобщений, вспомним хотя бы его знаменитое высказывание о путешественниках, пришедших к Богу в одиночестве, а не с экскурсией. Примечательно, однако, что в набоковских стихотворениях для выражения авторского голоса используется множественный конструкт, в этом (возможно, неосознанном) формальном приеме мы прочитываем стремление креативного сознания преодолеть чувства

бесприютности и одиночества, попытку приобщиться к кругу таких же изгнанников поневоле.

Сокровенной *мечтой* поэта-эмигранта становится возвращение в родную страну: «Твой будет взлет неизъяснимо ярок, / а наша встреча – творчески-тиха: / склонюсь, шепну: вот мой простой подарок, / вот капля солнца в венчике стиха» (Набоков, 1991, с. 337) («Родине», 1923). И здесь мы уже говорим о стихотворениях с интенцией *желания*, в которых обнаруживается «контрэлегическая организация художественного времени: настоящее в них концептуально соотносится не с прошлым, а будущим» (Тюпа, 2013, с. 118). Перформатив волеизъявления просматривается в набоковском стихотворении «Молитва» (1924). Идея возвращения здесь соединяется с мотивом воскресения. Первое семистихие описывает пасхальную всенощную и сразу погружает читателя в атмосферу церковного богослужения («пыланье свеч», «замирает крестный ход» и др.). Анализируя пасхальные мотивы поэзии В. Набокова, О. И. Федотов отмечает, что возвращение на родину часто связывается в лирике писателя с темой пасхальных праздников как возрождения, восстания из мертвых (Федотов, 2010а, с. 201–211). Крестный ход сопровождает оксюморонный «пасхальный вопль», и происходит это не в России, а на чужбине: «О милых мертвых думают скитальцы, / о дальней молятся Руси» (Набоков, 1991, с. 370). Молитва же субъекта языкового творчества о другом: «А я молюсь о нашем дивьем диве, / о русской речи, плавной, как по ниве / движенье ветра... Воскреси!» (Набоков, 1991, с. 370). Поэт, идентифицирующий себя «ремесленником ревнивым», «рыцарем» русской речи просит воскресить «душистую, родную» от «косноязычного» сна, который ее гнетет. Лирический субъект полон оптимизма (этос суггестивности волеизъявления – этос надежды (Тюпа, 2013, с. 120)): «искажена, искромсана, но чую / ее невидимый полет» (Набоков, 1991, с. 370). В стихотворении «Молитва» мы наблюдаем, как для поэта-изгнанника актуальной становится не элегическая необратимость времени, а его проективность: высказывание лирического субъекта в финале стихотворения – о будущем. Именно так устроено «пороговое откровение»

воления, оно носит «проективный характер взглядывания, предположения перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона желания, надежды, самореализации» (Тюпа, 2013, с. 119).

Стихотворение «Изгнание» (1925) по своей тональности, на первый взгляд, может напоминать элегию. Однако откровение лирического «я» в стихотворении представляет собой воображаемое осуществление фантастической «мечты»: «Я занят странными мечтами / в часы рассветной полутьмы: / что, если б Пушкин был меж нами – / простой изгнанник, как и мы?» (Набоков, 1991, с. 384). Моделируя в собственном воображении такую ситуацию, лирический субъект предполагает несколько вариантов развития событий: возможно, Пушкин «вправду был бы обречен / “вздыхать о сумрачной России”, / как пожелал однажды он» (Там же). Альтернативная версия – всплеск творческого вдохновения Пушкина-эмигранта: «еще неслыханным напевом / он мир бы ныне огласил» (Там же). Возможно и другое решение: «на жарком сердце плащ молчанья / он предпочел бы запахнуть» (Там же). Рассуждая о возможном творческом поведении в изгнании, лирический субъект поясняет, что поэт может предпочесть тишину из-за страха умалить прошлое, исказить память – единственную отраду скитальцев: «боясь унижить даже песней, / высокой песнею своей, / тоску, которой нет чудесней, / тоску невозвратимых дней...» (Там же). Внутри высказывания лирического «я» мы видим использование «чужого» слова, субъект вводит в свою речь пушкинский интертекст («вздыхать о сумрачной России», «голубка дряхлая»), который выполняет, в первую очередь, метаязыковую функцию. Актуализируется память творческая, а именно связь с традицией. Неслучайно упоминается именно А. Пушкин – любимейший из поэтов В. Набокова. «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира», – писал В. Набоков (Набоков, 2014, с. 213), поставив на первое место А. Пушкина. По замечанию В. Старка, только А. Пушкин оставался на протяжении всей жизни В. Набокова незыблемым авторитетом (Старк, 1997). «Кровь Пушкина, – говорил в одном из интервью В. Набоков, – течет в жилах новой русской литературы с той неизбежностью, с какой в английской – кровь

Шекспира» (Набоков, 2002, с. 78). Совершенно неудивительно, что образ А. Пушкина является важнейшим компонентом структуры набоковских поэтических текстов, особенно стихотворений, обладающих свойством автореферентности.

В двух финальных катренах, отделенных от предыдущего текста противительным союзом «но», лирический субъект оптимистично замечает, что как бы ни сложилась личная и творческая судьба Пушкина, окажись он изгнанником, у него непременно была бы надежда на возвращение: «Но знал бы он: в усадьбе дальней / одна душа ему верна, / одна лампада тлеет в спальне, / старуха вяжет у окна. / Голубка дряхлая дождется!» (Набоков, 1991, с. 384). В финале стихотворения все глаголы употреблены в будущем времени («вбежит от, глянет, к ней прижмется / и все расскажет – ей одной...» (Там же)), концепты детства и родного дома сопряжены и не случайно используется один из главных образов детства – образ няни. Недостижимость желаемого (возвращение домой) подобна элегической, однако она не окрашивается в ценностные тона прошлого, ушедшее, напротив, замещается заветной мечтой о будущем. В этом отношении набоковское «Изгнание» (1925), тематически близкое элегии и реализующее перформативную стратегию волеизъявления, отсылает нас к зрелым пушкинским элегическим стихам, в которых нередко возникает мотив желанного возвращения в родные места. Так, например, стихотворение «Пора мой друг, пора!...» (1834) открывается элегической темой необратимости времени («Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...» (Пушкин, 1834)), а завершается мотивом возвращения: «в обитель дальнюю трудов и чистых нег» (Там же).

Итак, мы наблюдаем, как лирический субъект В. Набокова проходит определенные стадии трансформации на ценностной оси *настоящее / прошлое* (через элегическое откровение, оплакивание утраченного) и на оси *настоящее / будущее* (через волеизъявление, желание возвращения). Значимыми этапами творческой эволюции субъекта выступают «разработка» элегической стратегии с опорой на классические образцы и последующее усложнение этой модели.

Освоение элегии как инварианта лирического дискурса, на наш взгляд, является основным стимулом для дальнейшего «масштабирования» творческого субъекта В. Набокова. Поэт-изгнанник, оплакивая ушедшее, все больше погружается в познание себя как художника слова. Являясь, пожалуй, самой плодотворной стратегией в металирике В. Набокова, именно элегия «сопровождает» то скитальчество, проживаемое и осмысливаемое поэтом-изгнанником, которое со временем формирует в нем подлинного творца, поскольку самоактуализация элегического «я» постепенно приобретает отчетливо личностную форму (Тюпа, 2013, с. 116) и переходит в самоуглубление (Тюпа, 2016б). Тема бесприютности, таким образом, имеет в творчестве В. Набокова не только биографическую трактовку. Точно выразила эту мысль М. Маликова: «Исходное несчастье – изгнанничество, одиночество на чужбине – переоцениваются как состояние, вообще характерное для художника, как условие творчества» (Маликова, 2002, с. 26). Кроме этого, усиление металирического потенциала элегической стратегии в поэтологических стихотворениях В. Набокова обуславливает появление архитектурной для элегии фигуры второго (чужого) «я» (Тюпа, 2013, с. 117), что мы подробнее рассматриваем в следующей главе.

Как пишет В. И. Тюпа, «интенция самоуглубления лирического героя (рожденного элегией) легко могла быть повернута в противоположном направлении – в сторону будущего времени, а не прошедшего – и опереться на речевую традицию перформативов желания» (Тюпа, 2016б). Именно этот «алгоритм» просматривается в развитии метапоэтического дискурса лирики В. Набокова. Следующим важным шагом в процессе самоидентификации поэта-изгнанника становится его *желание* воссоединиться с утраченной отчизной, реализующееся в перформативной стратегии воления. Ведь именно в волюнте (определение В. И. Тюпы) «“я” раскрывается не в переживании утраченных ценностей, а в интенции самореализации, в стремлении стать “самим собой”» (Тюпа, 2019, с. 106), обрести, наконец, свой путь. Физическое обретение Родины для поэта-изгнанника невозможно, поэтому ему не остается ничего другого,

кроме как стать истинным творцом художественных миров, ведь только в их измерении связь поэта с Родиной является единственно возможной. Так определяется еще один тип лирического конструкта В. Набокова – поэт-демиург.

2.4. Поэт-демиург и стратегия эвиденции

«Подлинный» поэт в набоковской металирике формируется именно в стремлении к самореализации, интенцию этого типа лирического субъекта можно назвать интенцией самоопределения. Ощущающий себя творцом в полной мере, такой поэт способен моделировать собственную реальность.

Так, в стихотворении «Пускай все горестней и глуше...» (1922) мы наблюдаем, как поэт формирует свой художественный мир, противопоставляя его объективной действительности. Инициальная строка поэтического текста начинается частицей «пускай», которая употребляется при образовании форм повелительного наклонения и обозначает допущение или согласие: «Пускай все горестней и глуше / уходит мир в стальные сны...» (Набоков, 1991, с. 195). Очевидно, лирический субъект ощущает внутреннее принятие, ни тоски, ни безысходности он при этом не испытывает. Он также не чувствует одиночества, поскольку находится в диалоге с неопределенной собеседницей, и даже как будто, напротив, стремится к уединению с «ней» от остального мира: «Мы здесь одни, и наши души / одной весной убелены» (Там же). Объединяющим началом этого союза выступает некая творческая сила, созидаящая другую реальность: «И вместе, вместе, и навеки, / построим мир – незримый, наш; / я в нем создал леса и реки, / ты звезды и цветы создашь» (Там же). «Я» и «ты», соединенные в «мы», существуют не только в «другом» измерении, но и в исключительном

времени: «И в этот век огня и гнева / мы будем жить в веках иных – / в прохладах моего напева, / в долинах ландышей твоих» (Набоков, 1991, с. 195).

Темпоральные маркеры демонстрируют сложное устройство временных отношений: в стихотворении употребляются глаголы прошедшего, настоящего и будущего времени. Это создает впечатление, будто настоящее время, в котором «я» и «ты» находятся и творят, длится вечно. Такое ощущение времени не сводится «к границе между прошлым и будущим, приобретая самодостаточность некоторого экзистенциального присутствия в мире ..., отличного от элегического “странствия” или контрэлегического “проекта”» (Тюпа, 2016б). Так устроена эвиденция – перформативная стратегия с архитектурой остановленного мгновения (вечного настоящего) и этосом самоопределения (Тюпа, 2019, с. 108). Прошедшее грамматическое время («я в нем создал леса и реки») здесь не относится к элегической невозвратности. Способность лирического «я» «создавать», быть демиургом как раз и обеспечивает ему «неограниченность» во времени и творческую бессмертность. Эта мысль тематизируется в финале стихотворения: «И только внуки наших внуков – / мой стих весенний полюбя – / сквозь тень и свет воздушных звуков / увидят – белую – тебя...» (Набоков, 1991, с. 195). Вероятнее всего, адресатом лирического высказывания здесь является муза или, во всяком случае, образ, включенный в структуру «стихов» субъекта-поэта.

Лирическая ситуация разговора поэта с музой развивается и постепенно усложняется в ряде поэтических текстов В. Набокова, написанных в 1923 г. (самом плодотворном и важном для творческого становления поэта Сирина). Так, например, в стихотворении «Милая, нежная – этих старинных...» (1923) образ поэтического вдохновения просматривается яснее в сопоставлении с предыдущим текстом, но все же вуалируется образом возлюбленной («милая, нежная», «часто мне женские снились черты», «мреющий венчик над страстью моей»). Поэтологическими маркерами, помогающими распознать присутствие музы, выступают мимолетность и таинственность, появление героини относится

к темному времени суток (ночь – время поэзии). Здесь, как и в предшествующем стихотворении, интенсифицируется игра света и тени, сопровождающая творческий процесс. Интересна коммуникативная структура текста. В начальном катрене поэт обращается к музе с *просьбой*, на первый взгляд, им движет *желание* удержать неуловимую собеседницу, однако при этом он не позиционирует себя скромным просителем, поэт уверен в себе и даже настойчив, в своем обращении он использует императив, усиленный восклицательной интонацией: «О, наклоняйся из сумерек длинных / в светлую бездну мою!» (Набоков, 2015б, с. 119). Приглашая музу «к себе», лирический субъект действует как настоящий мужчина: сначала предлагает подарки («Я подарю тебе солнечной масти / рьяных коней, колесницу в цветах» (Там же)), а затем возносит ее над другими женскими образами («часто мне женские снились черты. / Все они были из ломкого гипса, / золото легкое – ты» (Там же)). Важно, что в присутствии музы поэт отказывается от рационального: «ибо сейчас я не пристальный мастер, / я – изумление и взмах» (Там же). Выраженное «сейчас» подсказывает нам, что мы имеем дело не с волеизъявлением, как может показаться на первый взгляд, а с архитектурой «длящегося мгновения, концентрированного настоящего, заключающего в себе прозрение некоторой экзистенциальной правды» (Тюпа, 2019, с. 108). Настоящее здесь не соотносится с желанным будущим, как в волюнте, хотя употребление глагольных форм в будущем времени может дезориентировать читателя. Поэт и муза *уже сейчас* находятся в контакте, собственно, об этом и пишется стихотворение, так оно и рождается. Речь идет не о проектировании будущего, а о *прозрении*, это подтверждает и заключительное высказывание субъекта, которое можно назвать «актом эвристического самоопределения» (В. И. Тюпа): «Это, пойми, не стихи, а дыханье, / мреющий венчик над страстью моей, / переходящий в одно колыханье / неизмеримых зыбей» (Набоков, 2015б, с. 119). Главное откровение текста состоит не в осуществлении поэтом мечты, а в постижении им сущности искусства. В сознании субъекта-поэта стираются границы между творчеством и

самой жизнью, «стихи» называются «дыханьем», таким образом, поэзия осмысливается субъектом как жизненно важный физиологический процесс.

Субъект-демиург может приглашать лирическую героиню не только в созданный им поэтический мир, но и в свое творческое бессмертие, что мы наблюдаем в стихотворении «Живи, звучи, не поминай о чуде...» (<1923>). Общение поэта с той, кто его вдохновляет, метафорически репрезентируется как встреча двух возлюбленных, разлученных в прошлом. Высказывание лирического «я», формально обращенное в будущее, не столько отменяет весомость настоящего, сколько фиксирует ориентацию на «концентрированное настоящее» эвиденции, заключающее в себе прозрение экзистенциальной правды («Прозреешь ты в тот миг невыразимый» (Набоков, 1991, с. 347)). Поэтому появление лирического субъекта в жизни героини представлено как вторжение чего-то потустороннего, меняющего действительность: «но будет день: войду в твой скромный дом, / твой смех замрет, ты встанешь: стены, люди – / все поплывет, – и будем мы вдвоем...» (Там же).

По замыслу «я», его воссоединение с «ты» обеспечивает преодоление земного времени: «спадут с тебя, рассыплются, звеня, / стеклом поблескивая дутым, зимы / и вёсны, прожитые без меня...» (Там же). Разумеется, лирический субъект – не просто возлюбленный, он поэт, его принадлежность сфере языкового творчества эксплицируют поэтологические маркеры: бессонница, ощущения жара и холода, сопровождающие поэзию; эпитеты «творческие» и «крылатый»; лексемы, близкие семантике огня («пламя», «дымящий»); «небо» и «звезды». Все перечисленное – инструменты художника, способного видоизменять реальность. Взаимодействие с поэтом влечет за собой и преобразование героини: «взгляну в тебя – и ты ответишь взглядом / покорным и крылатым в вышину» (Там же). Во-первых, это высказывание отсылает читателя к мифу о Пигмалионе, во-вторых, вспоминается, как субъект-поэт ранних набоковских стихотворений смотрел в восхищении на божий мир и на небеса, теперь же он сам достиг «высоты». Об этой трансформации пишет, в частности, Я. В. Погребная: «небеса перестают быть сосредоточением только сакрального, становясь синонимом вдохновенья, местом

пребывания не только ангелов и Бога, но и поэта. В позднем цикле «Семь стихотворений» /1956/ верх представлен как обитель поэтов... Понятие верха все более и более индивидуализируется» (Погребная, 2011а, с. 98). Финальное обращение поэта к возлюбленной («тебя в свое бессмертье унесу...») – творческий акт, подобный пушкинскому «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». К традиции поэтического памятника в металирике В. Набокова мы подробнее обратимся позже.

Если субъект ранних стихотворений В. Набокова представлялся разделенным на инстанции, то поэт-демиург способен мастерски управлять своими творческими частями, отделяя их от себя по собственному желанию (такое условное разделение «я» не поддерживается грамматическим уровнем, как было в случае с одическим певцом). В стихотворении «Великан» (1924) такой частью является могучий исполин, которого поэт – «грозный мастер» – вылепил из снега, «дал жизнь ему» и отправил адресату высказывания. При этом посланник – материализованный репрезентант личных переживаний субъекта – одиночества и холодной, слепой тоски: «Его не вьюги создали, не духи, / а только огрубелая тоска» (Набоков, 1991, с. 379). Подчеркнутая суровость великана усиливается описанием внешнего облика («Слепой, как мрамор»), его бесчувственность обыгрывается аллегорически с помощью лексем, семантических близких «холоду» (прочитываем как холодности): «снег», «белый», «вьюги», «зима», «метель». Ко всему равнодушный, «неотразимый» великан «шагает» к цели, пугая и даже сводя с ума тех, кто встретился ему на пути. Однако снежного гиганта (и, соответственно, его создателя) ждет эвристическое озарение: «Но вот достиг он твоего предела / и замер вдруг: цвела твоя страна, / ты счастлива была, дышала, рдела, / в твоей стране всем правила весна» (Там же).

Адресат высказывания – воплощение эвдемонизма и гармонии («легка, проста, с душою шелковистой, / ты в солнечной скользила тишине» (Там же)), «она», очевидно, сознательно оставлена без имени, чтобы подчеркнуть: это – идеал, от которого вследствие его недостижимости дистанцирован субъект. Та, к которой решительно «шагал» великан, не просто не пугается его, как другие, а

будто и вовсе не замечает. «Она» противопоставлена субъекту и его двойнику как весна – зиме, тепло – холоду. В финальной строфе мы наблюдаем преобразование лирического субъекта: «и перед этим солнцем отступая, / поняв, что с ним соперничать нельзя, / растаяла тоска моя слепая, / вся синевой весеннею сквозя» (Набоков, 1991, с. 379). Стихотворение завершается рассуждением поэта о границах искусства и собственном взгляде на мир с высоты своего величия. Лирическое присутствие субъекта в мире, сохраняя обозначенную стратегию своей манифестации, на деле оказывается лишь побегом от реальности. С долей самоиронии «грозный мастер» приходит к выводу, что он бессилен перед действительностью, ведь его поэзия может выразить, например, тоску, но она не способна заменить саму жизнь. Созданный поэтом снежный великан (метафора таланта) существует, только пока в душе его создателя длится «зима». Обратим внимание, что стихотворение написано в 1924 г., а мы помним, что середина 1920-х гг. – время, когда В. Набоков активно осваивает малую прозу (что вполне логично с учетом того, что его лирический конструкт освоил эвиденцию с этосом самоопределения), в 1926 г. выйдет его первый роман «Машенька». По сравнению с предыдущими проанализированными текстами стихотворение «Великан» демонстрирует больше описательности, нежели лиричности, усиление творческой рефлексии.

Стихотворение «К музе», написанное в 1929 г., можно считать осознанной демонстрацией мастером своего таланта, не случайно произведение открывало первый за долгое время поэтический сборник Набокова «Стихотворения 1929–1951», вышедший в 1952 г. Поэт рассуждает о том, как живописна зрелость, о пределе мастерства («прозрачный свет»), автопрезентации также демонстрируют уверенность: «Я опытен, я скуп и нетерпим. / Натертый стих блистает чище меди» (Там же, с. 253). Сейчас мы не будем подробно анализировать этот текст, поскольку здесь зрелые размышления поэта о собственном мастерстве окрашиваются в ценностные тона элегии, и нас больше интересует модус самоактуализации субъекта-поэта. Вернемся к стихотворению в следующей главе.

1930-е гг. для поэта В. Набокова – время окончания так называемого «сирийского» периода его европейской эмиграции. О поэтических опытах данного этапа сам автор позже писал в предисловии к сборнику «Poems and Problems» (1970): «я видел свою задачу в том, чтобы каждое стихотворение имело сюжет и изложение... и наконец, в конце тридцатых годов и в течение последующих десятилетий, внезапное освобождение от этих добровольно принятых на себя оков, выразившееся в уменьшении продукции и в запоздалом открытии твердого стиля» (цит. по: Набоков, 2015б, с. 6). Усложнение поэтики отчетливо просматривается в стихотворении «Безумец» (1933). Внутри лирического высказывания мы обнаруживаем «речь в речи» (М. М. Бахтин) – монолог «безумца». Окружающими он видится как «фотограф уличный», дополнение «в миру» подчеркивает, что это взгляд со стороны. Но для *нынешнего* себя («теперь же») «безумец» – «царь и поэт, парнасский самодержец». В «концентрированном настоящем» (архитектоника эвиденции) он говорит о себе и своем величии. «Слава» «сама примчалась» к нему, «врагам» и «неудачникам» он является в «мучительных снах», окружающие предметы и явления «вне очереди торопятся попасть» в его стихи. Самопрезентация завершается тем, что поэт приравнивает себя к Богу: «Доверена мне власть / над всей землей, соседу непослушной» (Набоков, 1991, с. 259). За этим следует метапоэтический фрагмент, объединяющий непосредственное творчество с описанием процесса текстопорождения. Можно сказать, что здесь «действие поэтической авторефлексии проявляется как теургия, когда стихотворение претендует не на отражение реальности, а на создание ее, приравнивающее автора к демиургу» (Исрапова, 2008, с. 118). Однако финал стихотворения несколько спонтанно для читателя описывает *желание* поэта отказаться от творчества:

«Но иногда – другим бы стать, другим!
О, поскорее! Плотником, портным,
а то еще – фотографом бродячим:
как в старой сказке жить, ходить по дачам,

снимать детей пятнистых в гамаке,
собаку их и тени на песке» (Набоков, 1991, с. 259).

Возвышенно-поэтическое («луну я балую балладой», «вдруг снег пошел; гляжу, а это разы» (Там же)) противопоставляется повседневно-бытовому. Формально заключительная строфа воспроизводит мечту поэта о простой жизни. Однако подобное проектирование *будущего* – иллюзия, ведь поэт не может перестать быть творцом. Мы понимаем, что художник слова, получивший известность, от собственных достижений едва ли откажется, даже если они представляются как бы случайными: «блаженный жребий»; «ко славе снизойти / я не желал. Она сама примчалась» (Набоков, 1991, с. 259). К тому же заметим, что желание субъекта стать обычным ремесленником посещает его лишь «иногда». Усложненная архитекtonика актуализирует и *прошлое* поэта («уж я забыл, где муза обучалась, / но путь ее был прям и одинок» (Там же)), также не случайно в финале акцентируются образы детства («старые сказки», «снимать детей»). И все же будущее и прошлое, которые упоминаются в стихотворении, не становятся ценностными векторами лирического переживания. Откровение текста состоит не в тоске поэта по прежней простоте и не в стремлении стать обычным смертным, а в осознании того, какой сложный, долгий путь он проделал, чтобы быть тем, кем он является в *настоящем*. Желание поэта стать именно фотографом в финале стихотворения отсылает читателя к первым строкам: «в миру фотограф уличный, теперь же / царь и поэт, парнасский самодержец» (Там же). Эта деталь, замыкающая композиционное кольцо, похожа на замкнутый круг, присущий архитектонике идиллии, а, как пишет В. И. Тюпа, временная архитекtonика присутствия, характерная для эвиденции, «до известной степени аналогична идиллической пространственной архитектонике замкнутого круга жизни. Но суть здесь не во внешней отгороженности, а во внутренней сосредоточенности лирического “я”» (Тюпа, 2019, с. 109). Можно сказать, что «идиллический покой», в некотором смысле «недоступный» для лирического конструкта В. Набокова, замещается

«эвристическим озарением сосредоточенности». Примечательно, что во всем корпусе поэтологических стихотворений писателя нами не обнаружено текстов, реализующих перформативную стратегию идиллии. Отсутствие идиллической системы ценностей в металирике В. Набокова объясняется, в первую очередь, фактами биографии писателя: его отъездом из России и последующим переживанием утраты отчего дома (размыкание идиллического круга).

Возвращаясь к стихотворению «Безумец» (1933), отметим, что, перед нами взгляд стихотворца на собственную поэтическую эволюцию, но почему упоминается именно фотограф? Дело в том, что лирический субъект ранних стихотворений В. Набокова как раз фиксировал реальность, «фотографировал» жизнь такой, какая она есть (интересно, что сама по себе фотография – тоже своего рода «остановленное мгновение»). Получается, что в финале текста поэт, обзревая свой творческий путь, метафорически возвращается к его началу, объединяя прошлое и будущее в настоящем. К слову, ситуация «соединения времен» позже будет разрабатываться и в нарративной лирике В. Набокова, в частности, в «Парижской поэме» (1943), где герой стремится сложить «ковёр жизни» так, чтобы «с далеким найдя соответствие, / очутиться в начале пути» (Набоков, 1991, с. 277). Таким образом, стихотворение «Безумец» (1933) мы прочитываем как попытку креативного сознания осмыслить невозможность возврата к простоте и художественной непосредственности, ведь, как было сказано, трансформировавшись в подлинного творца, поэт не может перестать им быть, в этом и состоит «прозрение».

Разность самоощущений одического певца в начале пути и поэта-мастера определяет и различие в восприятии этими субъектами некоторых эстетических и онтологических категорий, в частности, смерти и бессмертия. Тематизируя присутствие авторского «голоса» в ранних стихотворениях В. Набокова, мы наблюдаем, что лирический субъект этих текстов, ощущает себя поэтом, но пока не осмысливает свое творчество как бессмертное. Поэтому в ситуации перехода в иной мир он хоть и не исчезает полностью, однако утрачивает свой дар. Моделируя ситуацию собственной смерти, начинающий поэт видит себя в раю

«немым пленником» («Эту жизнь я люблю исступленной любовью...», 1919), из посмертия он мечтает «вырваться» обратно в земное бытие: «Буду снова земным поэтом: / на столе открыта тетрадь» (Набоков, 1991, с. 131) («В раю» («Здравствуй, смерть! – и спутник крылатый...»), 1920).

В более зрелых стихотворениях *смерть поэта* наделяется функцией художественного приема, выступая, как и в прозе В. Набокова, «лишь вопросом стиля» («Под знаком незаконнорожденных», (1947). Переход в загробный мир теперь ограничивается только пространством поэтического мира: «О, смерть моя! С землей уснувшей / разлука плавная светла: / полет страницы, соскользнувшей / при дуновенье со стола» (Набоков, 1991, с. 367) («Смерть», 1924). Субъекту-поэту известно, что «смерть – лишь некая граница», в его интерпретации уход из жизни воплощается так: «мне зрима смерть лишь в образе одном, / последняя дописана страница, / и свет погас над письменным столом» (Там же, с. 407) («Толстой», 1928). В позднем английском стихотворении «The Room» (1950) обнаруживаем такую номинацию смерти: «Perhaps my text is incomplete. / A poet's death is after all / A question of technique, a neat / Enjambment, a melodic fall» («смерть поэта – вопрос техники, анжамбеман, мелодичное падение»). Последнее словосочетание мы можем перевести и как «каденция», в музыке – конец музыкальной формы, а в поэзии – окончание любого раздела стихотворения, место стихораздела. Таким образом, мы наблюдаем, как в поэтическом творчестве В. Набокова ситуация смерти поэта атрибутируется в разных модусах: как немое рабство посмертного существования (субъект, не ощущающий себя творцом в полной мере); как отрицание самого факта смерти, утверждение бессмертия написанного и автора в нем (субъект-поэт).

Поэт-демиург постулирует мысль о том, что бытие творца вечно, сам он, как создатель художественной реальности, в ней продолжается. Важно, что, согласно набоковской концепции, креативное сознание, экстраполируясь в читателе, не ограничивается рамками текста, таким образом, потенциал авторского бессмертия зависит от реципиента, об этом в «Даре» (1938) говорит

Годунов-Чердынцев: «для видений – отсрочки смертной тоже нет. ...для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка» (Набоков, 2010, с. 524). Изучению адресатно-читательской составляющей лирического дискурса В. Набокова посвящен заключительный параграф диссертации, однако здесь мы приведем некоторые примеры, иллюстрирующие, как по-разному осмысливаются смерть и бессмертие лирическим субъектом В. Набокова на разных этапах творчества с учетом читательской концепции. Так, например, в поэтическом тексте 1927 г. поэт в посмертии ощущает себя «потерянным чудачком», не вписывающимся в вечность, пребывание в которой для него – «томление», ведь «нет журнала / и нет читателей в раю» (Набоков, 1991, с. 131) («В раю» («Моя душа, за смертью дальней...»), 1927). А вот субъект-поэт в произведении «Какое сделал я дурное дело» (1959) осмысливает смерть исключительно как филолог («конец абзаца»; здесь вспоминается работа А. Битова о В. Набокове – «Смерть как текст» (Битов, 2010)) и возводит себе поэтический памятник, подтверждающий бессмертие его творчества.

Стихотворение «Какое сделал я дурное дело» (1959) вызвало много споров, большинство исследователей сочли его пародийным выпадом против Б. Пастернака. В. Набоков переиначил четверостишие из стихотворения поэта «Нобелевская премия» (1959), создав следующую поэтическую вариацию: «Какое сделал я дурное дело, / и я ли развратитель и злодей, / я, заставляющий мечтать мир целый / о бедной девочке моей» (Набоков, 1991, с. 287). Об этой «перепевке» сам В. Набоков писал: «перефразировал блаженного большевика Бориса Пастернака» (Набоков, 1985, с. 97). Однако литературная общественность отреагировала на набоковскую адаптацию Б. Пастернака достаточно остро, так, например, Г. Струве назвал стихотворение «гнусным» (Письмо Г. П. Струве В. Ф. Маркову, 1995, с. 133). В набоковедческой научной среде оно породило много разных версий и укрепило мнение о творческих взаимоотношениях двух писателей. В частности, Н. Фатеева называет

Б. Пастернака «поэтическим дуэлянтом» В. Набокова (Фатеева, 2002, с. 513). Анализируя набоковское стихотворение, Б. Кац ссылается на работу Д. Бартона Джонсона, который заметил переключку текста с «державинским и пушкинским напоминанием о Горации» (Johnson, 1985, p. 22), однако исследователь с большим увлечением поддерживает формулировку Р. Хьюза (Hughes, 1989, p. 154) и пишет о его «на редкость удачном» определении набоковского стихотворения как «удержанного за зубами *exegi monumentum* (гораздо более близкого к пушкинской иронической версии, чем к горацянскому подлиннику)» (Кац, 1999). Бесспорно, наблюдения Б. Каца вызывают интерес, в частности, он обнаружил в стихотворении анаграммы фамилии Набокова и намек на созвучную псевдониму поэта «сирень» (о «набоковской сирени» подробно писал Ф. Двинятин (1997)). Помимо очевидной отсылки В. Набокова к «Лолите», Б. Кац подметил во втором четверостишии аллюзию на лучший русский роман «Дар», заголовок которого в немецкой версии («Gift») допускает игру слов «дар» / «яд». Литературовед справедливо полагает, что стихотворение В. Набокова «достаточно широко (хотя и имплицитно) информирует читателя о различных видах авторской творческой деятельности».

Несмотря на удачное обнаружение этих и других деталей, нам сложно согласиться с мнением исследователя о пародийной установке лирического высказывания. В своей работе мы опираемся на точку зрения О. И. Федотова, который, последовательно анализируя текст и его оценки, приходит к такому выводу: «Ни о какой пародии, следовательно, речь идти не должна. В. Набоков просто-напросто сопоставил две параллельные, на его взгляд, ситуации и выразил удивление по поводу скандального ажиотажа, поднявшегося вокруг того и другого романа. Его позиция небезупречна лишь потому, что, поставив себя на одну доску с Б. Пастернаком, он не соизмерил бесконечной разницы между своей “бедной девочкой” Лолитой и всей “красой земли” родной автора “Доктора Живаго”, между тем нравственным (репутационным) риском,

которому подвергся он сам, и тотальным политическим ostracism, который довел до смерти Б. Пастернака. Только и всего» (Федотов, 2014, с. 122).

Рассматривая поэтический текст В. Набокова с точки зрения дискурсивного подхода, изучив его коммуникативную структуру, мы приходим к выводу, что стихотворение следует рассматривать в рамках жанровой традиции поэтических памятников, поскольку здесь «перформативный дискурс хвалы меняет свой коммуникативный вектор с декларативного на медитативный (направляется на самого лирического героя), но при этом сохраняет и героическую концептуализацию “я” (как достигающего пределов сверхличной заданности и обретающего вследствие этого бессмертие и “восхваление”), и вертикальную архитектонику ценностной базы» (Тюпа, 2013, с. 108). Отсылая читателя к разным частям своего творческого наследия (прозе, лирике и драматургии), в заключительном катрене поэт с долей иронии (не насмешки) по отношению к обстоятельствам собственной жизни (не к Б. Пастернаку) провозглашает: «Но как забавно, что в конце абзаца, / корректору и веку вопреки, / тень русской ветки будет колебаться / на мраморе моей руки» (Набоков, 1991, с. 287). Стихотворение «Какое сделал я дурное дело» (1959) – осознанная манифестация поэтической зрелости и мастерства В. Набокова. Рассматривая текст как инвариантное ответвление от оды (традиция памятников), мы с интересом отмечаем, как в логике усложнения лирического дискурса В. Набокова просматривается что-то вроде кольца, которое образуют освоенные поэтом коммуникативные стратегии, начиная с эвдемонистической «хвалы», заканчивая перформативом эвристической радости (эвиденцией) и снова – «хвалой», только адресованной уже самому себе.

Как мы видим, стихотворения В. Набокова, в которых поэт осознает свое творчество как незабвенное, демонстрируют глубокую связь с прозой писателя. Можно утверждать, что набоковская поэзия – место более откровенного рассказа автора о своем творчестве, в том числе, и о прозаическом. Такое впечатление возникает не только благодаря тематике стихотворений или вследствие автореференции, но и в силу особенностей дискурсивной структуры текстов.

Так, для зрелых поэтических опытов В. Набокова становятся характерными гибридизация перформативных стратегий и междискурсивное взаимодействие – постепенный переход от перформатива к большей нарративности. Тенденцию нарративизации набоковской лирики хорошо иллюстрирует первая часть знаменитого стихотворения «Слава» (1942), имеющего сложную дискурсивную организацию. О нем, в частности, пишет И. Лукшич как о произведении, которое «является примером “романизированного жанра”, дающего простор более сложным особенностям прозы – введению чужого голоса, драматизации, полифонии и т.п.» (Лукшич, 1999, с. 117). Стихотворение напоминает есенинского «Черного человека» (1926), сам В. Набоков кратко излагал сюжет так: «Некий дьявол, похожий на восковую фигуру, соблазняет свободного поэта всякими вещественными наградами» (цит. по: Маликова, 2015, с. 361).

Теперь более подробно: к поэту является, точнее сказать, «вкатывается», «как на колесиках» «некто / восковой, поджарый, с копотью в красных глазах» (Набоков, 1991, с. 271). Неприятный, язвительный гость начинает убеждать поэта в тщетности его трудов, аргументируя это тем, что стихотворец далек от родной языковой среды. Важно сказать, что образ поэта имеет хорошо узнаваемые черты, которые напрямую отсылают читателя к фигуре внетекстового автора. Итак, навязчивый посетитель предрекает стихотворцу забвение («твои бедные книги, – сказал он развязно, – / безнадежно растают в изгнание» (Там же, с. 272)), он упрекает поэта-эмигранта в том, что тот «страны менял, как фальшивые деньги» (Там же, с. 271). Однако сказанное «дьяволом» – это лишь *часть* правды в том смысле, что на деле перед нами не диалог двух лиц, а рассуждение некоторой *части* «я» о себе. Ведь, если разобраться, многие колкости генерирует в свой же адрес именно поэт: «головные уборы, как мысли вовне», / или, может быть, – было бы здорово, / если б этим шутник указывал мне, / что я страны менял, как фальшивые деньги, / торопясь и боясь оглянуться назад» (Там же). Идею единства автора и героя подтверждают и те образы, которые поэт относит к себе («раздваивающееся привиденье», «свеча меж зеркал»; в финале закономерно возникает образ зеркала).

Вернемся к сюжету: пытаюсь окончательно убедить поэта в его ничтожности, дьявол пытается обольстить стихотворца видением о возвращении на родину и обретением там славы. Однако поэт отстраняется от навязчивого (как мы поняли, внутреннего) голоса, апеллирующего то к *прошлому* писателя, то к его *будущему*. Выдержав утомительную встречу с alter ego и не поддавшись «соблазнам», поэт, наконец, «ловит» нужный стихотворный ритм ¹ и во второй части, представляющей собой перформативное высказывание, опровергает все озвученное (как бы) инфернальным гостем. На тему изгнания поэт отвечает темой нерушимой связи с Родиной, укрепить которую ему помогла собственная, в первую очередь творческая, трансформация: «Я без тела разросся, без отзвука жив, / и со мной моя тайна всечасно. / Что мне тление книг, если даже разрыв / между мной и отчизною – частность» (Набоков, 1991, с. 273). Поэт наконец достиг обретения некоторой «экзистенциальной правды» о себе и мире, которая, стоит заметить, не может быть выражена дискурсивно: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, / а точнее сказать я не в праве. / Оттого так смешна мне пустая мечта / о читателе, теле и славе» (Там же, с. 271). Примечательно, что «эвристическое прозрение» поэта в финале происходит, по его же признанию, через «углубление в свое ключевое», что вполне соответствует тем закономерностям в развитии лирического дискурса В. Набокова, которые мы описали: интенция самоуглубления элегического поэта со временем разворачивается в будущее и в дальнейшем приводит поэта к самоопределению. Этот же путь повторяет и герой набоковского «Дара» (1938) Ф. Годунов-Чердынцев – поэт, превращающийся в писателя-прозаика: «Не следует ли навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала, как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды? Когда-нибудь, оторвавшись от писания, я посмотрю в окно и увижу русскую осень» (Набоков, 2010, с. 294).

¹ Полиметрическая структура «Славы» представляет собой постепенный переход от стихов с непостоянным междударным интервалом к регулярному анапесту, условно говоря – от «прозы» к стихам

Такой же «маршрут» проделывает и сам поэт Сирин, трансформируясь в прозаика В. Набокова. Об этом рассуждали и критики русского зарубежья, отмечая, что писатель вместо того, чтобы жить в невосполнимой ностальгии, изобрел литературный стиль из-за своей боли и потери.

Подводя итог нашим наблюдениям, отметим, что ценностную архитектуру большинства текстов, где субъектом речи выступает поэт-демиург, следует определять как архитектуру «присутствия: длящегося мгновения, концентрированного настоящего, заключающего в себе прозрение некоторой экзистенциальной правды о себе и мире» (Тюпа, 2019, с. 108). Высокая оценка собственных творческих достижений, осознание своего искусства как бессмертного, открытый диалог об этом с читателем – все перечисленное переживается субъектом-поэтом В. Набокова в стратегии эвиденции. Это не значит, что авторефлексия субъекта языкового творчества реализуется средствами только этой коммуникативной стратегии. Мы видим, как рассуждения поэта на разных этапах его творчества актуализировались с помощью разных жанровых форм. Однако считая своей задачей выявление общих закономерностей в развитии автопоэтического дискурса лирики В. Набокова, мы пришли к выводу, что в большинстве зрелых стихотворений писателя интенсифицируется металирический потенциал именно эвиденции. Конечно, В. Набоков не является единоличным изобретателем новейшей лирической жанровости. Важно отметить, что эвиденции в творчестве О. Мандельштама исследовал В. И. Тюпа (Тюпа, 2016б), Д. Х. Ли описал использование данной перформативной стратегии в лирическом дискурсе В. Маяковского, Н. Гумилева, Н. Заболоцкого (Ли, 2021). Это свидетельствует о том, что В. Набоков, развивая свое творчество за пределами отечественного литературного поля, осваивает те же стратегии художественного письма, что и его современники в России, с которыми он имеет идентичную культурную почву.

В «Строгих суждениях» (1973) В. Набоков называл себя «совершеннейшим диктатором» созданных им миров, диапазон авторского «голоса» в зрелых стихотворениях писателя также расширяется за счет подобных автопрезентаций: «царь», «властелин», «самодержец» и т. д. Однако важно, что, осознавая свое «могущество», поэт-демиург все же находится в поиске диалогической опоры, что, в целом, наделяет набоковские стихотворения поэтологической направленности интерсубъективной реальностью «причастной вненаходимости» (М. М. Бахтин). Говоря о специфике объективизации креативного сознания в проанализированных текстах, подчеркнем, что в способах выражения авторского «голоса» мы наблюдали использование только личных форм.

Как мы знаем, эвиденция реализует модель *экзистенциального присутствия*. В некотором отношении наша убежденность в том, что В. Набоков обращался к данной перформативной стратегии, также соотносится с идеей *потусторонности*, которая является одной из ключевых в набоковедении. Однако мы подходим к этой концепции не с метафизических позиций, а изучая как формальное измерение текста.

Выводы

Целью данной главы было изучение субъектно-авторской составляющей метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова. Исследовав разные типы субъектности в металирике писателя, мы пришли к выводу, что субъект-поэт в набоковских текстах, обладающих свойством автореферентности, актуализирует себя и свои поэтологические размышления с помощью различных перформативных стратегий, продуктивных для его творчества в разные периоды.

Одический певец ранней лирики В. Набокова – внимательный наблюдатель, он восхваляет мир, созданный Богом – Творцом в высшей степени. Использование одической жанровой модели в качестве эстетического образца, как мы считаем, связано с тем, что поэт воспринимает себя только в начале творческого пути. Самоактуализация одического певца совершается на ценностной оси относительно «верха», составляющими которого являются Бог и мир как его творческое продолжение. Творчество, пока нуждающееся во внешних стимулах, воспринимается поэтом ранних стихотворений как «восхождение» в высший мир. В текстах этого периода мы часто наблюдаем прием разделения субъекта на инстанции (сознающее, наблюдающее «я» и его части), подтверждающий, что поэт еще не ощущает собственной цельности и величины.

Очевидно, что историко-политический контекст обуславливают выбор поэтом *инвективной* перформативной стратегии. На фоне социальных преобразований субъект языкового творчества пытается оценить не только внешние изменения, но и рассуждает о задачах поэта и поэзии в Советской России, а также в условиях эмиграции. Поначалу мир искусства воспринимается им как способ ухода от страшной реальности, однако со временем поэт-обличитель ощущает в себе большой креативный потенциал и возможность противопоставить реальности созидательную силу искусства.

Вынужденным отъездом В. Набокова из России, вероятнее всего, мотивировано обращение лирического субъекта его стихотворений к *элегической* перформативной стратегии. Элегический поэт, самоактуализация которого осуществляется на временной оси настоящее / прошлое, оплакивает утраченное, нередко он строит лирическое высказывание от лица всеобщего «мы» (такая форма выражения авторского голоса встречается в поэзии В. Набокова достаточно редко, в этом угадывается стремление креативного сознания преодолеть чувство бесприютности, приобщив себя к эмигрантскому кругу). Одновременно с этим поэт все глубже погружается в познание себя как

творческого субъекта, ключевым для него выступает образ родины, выполняющий функции поэтического трансфера. Понимая, что физическое обретение России невозможно, поэт ищет нематериальные способы возвращения. Субъект языкового творчества начинает раскрываться не в проживании прошлого, а проектировании будущего, в желании обрести себя и свой путь, это намерение получает выражение в стратегии *волеизъявления*.

Так в стремлении раскрыть и реализовать свой потенциал рождается поэт-демиург, его интенцию можно назвать интенцией самоопределения. В перформативной стратегии *эвиденции* субъект-поэт актуализирует себя «властелином», осознает свое творчество как бессмертное, ведет открытый диалог с читателем и дает высокую оценку собственному поэтическому мастерству. Таким образом, можно обобщить, что эволюция субъекта-поэта В. Набокова – это путь от ученика Творца до поэта-демиурга.

Глава 3. Объектная структура и топика металирики В. Набокова

В данной главе анализируется объектная составляющая метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова, определяющая собой референтный мир произведений и включающая поэтологические образы, приемы и метаязыковые посылки, актуальные для разных стратегий набоковского лирического дискурса.

3.1. «Муза, жизнь моя»: способы репрезентации образа поэтического вдохновения

Образ поэтического вдохновения является важнейшим компонентом объектной структуры поэтических текстов В. Набокова, обладающих свойствами автореферентности. Ведь, как писала О. М. Фрейденберг, лирика, в целом, есть песня, обращенная к Музе (Фрейденберг, 1998, с. 426–427). Отметим, что присутствие Музы характерно для образной системы поэтологических стихотворений В. Набокова разных лет, соответственно, в данном разделе мы обращаемся к текстам, реализующим разные инварианты лирического дискурса, однако особый интерес вызывают стихотворения, где субъектом речи выступает собственно поэт.

В ранних стихотворениях состояние творческого подъема чаще вербализируется субъектом языкового творчества достаточно четко, чаще – с помощью лексических эквивалентов: «Ясновиденье подобно вдохновенью» (Набоков, 1991, с. 34); «Еще не дышит вдохновенье» (Там же, с. 122); «Вдохновенье – это сладострастье» (Там же, с. 142); «вдохновенье / волнуется во мне» (Там же, с. 313); «зной бессменный вдохновенья / звукователя томил»

(Набоков, 1991, с. 136). В одном из стихотворений, входящем в поэтический цикл «Капли красок» (1919), лексема «вдохновение» дважды акцентируется в сильных позициях – заглавии («Вдохновенье») и финальном предложении («И это – вдохновенье...»). Реже лексические эквиваленты используются в зрелых поэтических текстах В. Набокова и, как правило, несут дополнительную семантическую нагрузку. Так «Вечер на пустыре» (1932) – многотемное стихотворение с неочевидно выраженной метапоэтической направленностью – открывается лексемой «вдохновенье». Семантика слова, его позиция в тексте в совокупности с другими поэтологическими маркерами помогают читателю в распознавании метаязыкового потенциала стихотворения.

Оригинальное описание поэтического вдохновения представлено в тех стихотворениях, где метапоэтическая тематика выражена имплицитно. Для ее реализации используется иносказание, прием семантизации сложных художественных метафор, функционирующих в качестве компонентов образной структуры текста, как, например, в стихотворении «Оса» (1928). В пяти из шести катренах детально рассказано о том, как «мучит отрок терпеливый / чудесную осу» (Там же, с. 403). Безжалостные действия описаны в мельчайших подробностях: «и крылья поскорей / я отхватил, почти без хруста, / у самых их корней» (Там же). Происходящее детализировано через атрибуты вещного мира, выступающие орудиями пыток: «булавкой я проткнул», «тупыми ножницами жало / я защебил», «и спичку я зажег». Эмоциональная напряженность текста усиливается обилием восклицательных предложений. Акцентируется лексика с семантикой «слуха» и «зрения». Лирический субъект с интересом вслушивается в «плач восходящий», жужжание, сопровождающие муки насекомого. Когда, наконец, «обеззвученное тело / шесть вытянуло ног» (Там же), аккумулируются лексемы, семантически близкие «зрению»: «глазастой головой вертело... / И спичку я зажег, / чтоб видеть, как вскипишь бурливо» (Там же). Последний катрен прерывает дальнейшее описание и наконец объясняет необходимость подсвечивания в тексте «услышанного» и «увиденного»: «Так, изошря слух и зренье, / взрезая, теребя, / мое живое вдохновенье, / замучил я тебя!» (Набоков,

1991, с. 403). Мы видим здесь характерный набоковский прием открытия смысла в финале. Очевидным становится, что образ осы метафоричен. Композиция и образность стихотворения подчинены выражению ключевой аллегории.

Обратимся к стихотворению «Почтовый ящик» (1925). О чем оно на первый взгляд? О письмах, «спрятанных» в почтовом ящике. Начиная с заглавия как сильной позиции, текст «играет» с читательской рецепцией: название семантически отдаляет нас от поэтологической темы, камуфлирует ее. В первом катрене он сообщает о том, что ему «назначается свиданье». Будущая встреча наделяется статусом действия запланированного и ожидаемого, при этом страдательная глагольная форма указывает на пассивность субъекта речи в разыгрывании лирической ситуации. Предшествует договоренности о встрече какое-то смутное «весеннее мечтанье», одновременно относящееся к внешнему миру (время года) и затрагивающее когнитивные процессы внутри субъекта (мечтание близко воображению). Именно оно «влечет» его в «синеющую мглу». Поэтический дейксис, темпоральный и пространственный («когда», «под тем каштаном на углу»), уточняет место будущей встречи, но не проясняет полный контекст высказывания: остается неизвестным местоположение говорящего и то, кто же является инициатором свидания. Проблема рассмотрения поэтического дейксиса в свете изучения металирики особенно актуальна, поскольку, как утверждает В. Фещенко, «поэтический дейксис является предельной манифестацией принципа речи, “обращенной на саму себя”»: «При анализе дейктического измерения текста целесообразно было бы там, где это возможно, принимать во внимание авторефлексию самого поэта» (Фещенко, 2019, с. 161). Следующее четверостишие подробно описывает место встречи, при этом, следуя за точкой зрения субъекта, мы наблюдаем изображение как будто не в полном объеме, фокусное расстояние детально описываемого пространства увеличивается постепенно: каштан, затем ограда и наконец – почтовый ящик: «Его цветущая громада / туманно звездами сквозит. / Под нею – черная ограда, / и ящик спереди прибит» (Набоков, 1991, с. 218).

Дальнейшее вызывает у читателя еще большее недоумение: почему письма «как будто звучно закипели», зачем лирический субъект в каком-то эмоциональном возбуждении прикидывается «к самой щели» почтового ящика, обращается к нему, как к живому собеседнику, а главное – чем вызвано такое экстатическое состояние? Поведение субъекта станет понятным, когда мы проясним его принадлежность сфере поэтического творчества, это объяснит и те специфические визуально-акустические реакции, которые он фиксирует.

Суммируя ощущения творческого преображения, описанные в стихотворениях разных поэтов, Н. А. Фатеева отмечает, что состояние вдохновения «может проявлять себя в форме трех разных психофизиологических состояний поэта, которые могут накладываться друг на друга» (Фатеева, 2017, с. 47): совокупность ощущений озноба, совокупность ощущений жара и третья совокупность – «синестезия и холотропные состояния» (Там же). По мнению исследователя, такие состояния «сопровождаются широким диапазоном переживаний, в которых задействованы различные звуки, запахи и вкусовые ощущения, и возникает эффект синестетического восприятия реальности» (Там же, с. 37), как мы понимаем, это особенно актуально для творчества В. Набокова. Сложную синестетическую реакцию мы наблюдаем и в анализируемом стихотворении, интенсифицируется метафорический план («ловлю гам», «звучно закипели», «железный улей», письма – «пчелы»), заметна насыщенность цветописи («синеющая мгла», «черная ограда», «сладко в сумраке зеленом / сияют факелы цветов» (Набоков, 1991, с. 218)). Переживания субъекта-поэта настолько интенсивны, что кажется, будто они сами становятся непосредственными субъектами этого состояния (поэт испытывает волнение и ловит «волнующийся гам»), что приводит к образованию метафорических переносов. Наивысшей точкой творческого напряжения поэта выступает императивное высказывание: «Гуди, гуди, железный улей, / почтовый ящик, полный пчел» (Там же). К слову, «энтомологическая» метафорика является актуальным приемом репрезентации образа поэтического вдохновения и в других набоковских стихотворениях («Оса», «Biology»). Маркерами

поэтического вдохновения в анализируемом тексте выступают *гул, звон, трепет*, лексемы, семантически близкие образу пламени – *звезды, факел*. Центральный образ писем, хранящихся в почтовом ящике, семантическая многомерность фраз, которые их описывают, также позволяет отнести этот образ к металитературной топике: «еще листов не развернули, / еще никто их не прочел» (Набоков, 1991, с. 218). Также важно отметить, что описываемое состояние настигает поэта в ночное время («синеющая мгла», «сумрак», свет звезд). В изображении пространства, окружающего поэта, преобладают образы, объединенные семантическим признаком цветения, благоухания («весеннее мечтанье», «цветущая громада», «факелы цветов»). Цветущий каштан – как бы безопасный «буфер» между разными мирами – обыденной жизни и творчества («Над этим трепетом и звоном / каштан раскидывает кров» (Там же)), его описанием открывается и заканчивается текст, именно каштан – ориентир назначенного поэту свидания. Состоялось ли оно? Очевидно, да, но в каком-то ином измерении.

Согласно набоковской концепции, состояние поэтического вдохновения, действительно, способно переносить субъекта языкового творчества в другую реальность. Идея «двойного бытия» реализуется в разных стихотворениях с четким противопоставлением «мира обычного» миру поэзии: «Еще не дышит вдохновенье, / а мир обычного затих: / то неподвижное мгновенье – / уже не боль, еще не стих» (Там же, с.122) («Люблю в струящейся дремоте...»). Обратимся к стихотворению из последнего поэтического сборника В. Набокова «Стихи» (1979) «Я помню в плюшевой оправе...» (1923). При первом прочтении не совсем ясно, к кому обращается лирический субъект, но, как и в случае с предыдущим текстом, здесь разыгрывается ситуация любовного свидания. Мы помним, что немало поэтологических стихотворений В. Набокова построено как любовная лирика («Встреча», «Через века» (1923), «М. W.», «Когда туманные, мы свиделись впервые...», «Как я люблю тебя» (1934) и др.), об этом, в частности, пишет исследователь И. В. Труфанова: «Стихи В. В. Набокова, как будто

обращенные к какой-то женщине, часто оказываются стихами о поэте и поэзии» (Труфанова, 2019).

Текст стихотворения достаточно объемный, его понимание усложняется предельной концентрацией метафорического плана. Окружающее субъекта начинает изображаться неординарно, когда лирическое «я» только ожидает встречи: «во мглу, где под железным кленом / я ждал, где, завернув с угла, / сквозные янтари со стоном / текли в сырые зеркала» (Набоков, 2015б, с. 113). Когда же «безгласно в эту мглу» присоединяется та, которую ожидает поэт, «всё», привычное его взгляду, подвергается необратимой и чудесной трансформации: «и все, что скучно стыло встарь, / все сказкой стало: клен зубчатый, / геометрический фонарь...» (Там же). На «колдовское» преобразование окружающего пространства после встречи со спутницей указывает поэту она сама, в этом фрагменте идея «двойного бытия» артикулируется особенно четко:

«И вдруг, улыбкою нежданной
блеснув, указываешь мне:
клин теневой, провал обманный
на бледной, на косой стене.
Да, правда: город угловатый
играет жизнью колдовской
с тех пор, как в улицу вошла
своей стеклянною стопой» (Там же).

Видоизменяется не только окружающее поэта, он сам подвергается превращениям, так в данном отрывке мы наблюдаем разделение «я» и его внутреннего голоса. Как только мы понимаем, что спутница поэта – часть его самого, формальный уровень организации следующего катрена обнаруживает субъектный «сдвиг», грамматически это выглядит как соединение «я» и инструментального «ты» (подразделения «я») в «мы», и подобное происходит не только сегодня: «И в этом мире небывалом / теней и света мы одни. / Вчера нам

снились за каналом / венецианские огни» (Набоков, 2015б, с. 114). Мотивные цепочки *тени* и *света* аккомпанируют поэтологической линии всего текста (фонарь, огни, «горит», «освещенный» / мгла, тени, «темный сквер», «черное платье», «черное крыло»). Мир творчества, в котором «я» и «ты» наконец могут присутствовать как составное «мы», приобретает все больше сказочных черт (образ Гофмана в зеркальной двери), описывается как несуществующее («в мире небывалом»), игровое пространство («играет жизнью колдовской», «игры вырезов ночных»), полное тайн («непонятный», «неясный», «странно освещенной», «таинственно»).

Что мы знаем о спутнице поэта? Конечно, она – Муза, хотя ни разу не называется так в тексте стихотворения. Ее черное платье «снится», «во взгляде сдержанный огонь», она сделана из стекла или «ступает» по нему (очевидно, указание на такие качества, как мимолетность, хрупкость), связана с мечтой поэта, похожа на тень («Но ты... Прямой и тонкой тенью, / как бы ступая по стеклу» (Там же, с. 113), «и на лице твоём неясном / ловлю я тень моей мечты» (Там же, с. 114)). Описывается этот образ несколько фрагментарно, персонифицирован лишь отчасти: в неточном портрете присутствуют словасоматизмы: «мне тихо на рукав ложится / продолговатая ладонь» (Там же, с. 113) – фигура метонимического переноса, сравним с «продолговатая тень»; «с тех пор, как в улицу вошла ты / своей стеклянной стопой» (Там же) – здесь, очевидно, актуализируется дополнительная семантика слова, связанная со стиховедческой терминологией.

Речь лирического субъекта выстроена приближенной процессу говорения, имитируют сбивчивость переносы, повторы разных уровней организации текста. Большое внимание уделяется звуковому объему слов: «безгласная», «заговорю ли – отвечаешь, / как бы доканчивая стих. / Таинственно скользя по гласным, / ты шепчешь...» (Там же, с. 114). Взаимодействие с «ты» вызывает у субъекта эффект синестетического восприятия реальности, ему становится трудно осмысливать происходящее: «И непонятный выступ медный / горит сквозь дальнее стекло, / а на стене, косой и бледной, – / откуда? – черное крыло» (Набоков,

20156, с. 114). Финальный катрен – будто выпадение из состояния поэтического транса – резко противопоставляет («А там») состоянию творческого порыва «земное» бытие поэта, в присутствии Музы его «жизнь» вынуждена затаиться.

Переживание поэтического вдохновения для поэта – трансфер не только в другое измерение, но и в другое состояние. Прибегая к интроспекции, субъект-поэт набоковских стихотворений фиксирует творческий порыв через разные, порой амбивалентные описания. Он может изображаться с положительными коннотациями, выступать синонимом счастья, при этом состояния, сопровождающие творческий подъем, могут быть одновременно связаны с разными типами восприятия: «слышу / сладкий и пронзительный удар / музыки, и чувствую, как холод / счастья мне душу обдает» (Набоков, 1991, с. 360) («Окно», 1924). Вдохновение иногда характеризуется разной степенью интенсивности, часто связано с ощущением жара («жарко возрастающее счастье», «зной бессменный вдохновенья» и др.), обычно настигает поэта ночью («Ночь», <1921>). Состояние творческого подъема получает в разных текстах оригинальные номинации («сладострастье», «улада грозовая», «кочующее волшебство» и др.), а механизм творческого преображения может представляться как что-то непостижимое самим поэтом: «И непонятных, пряных песен / грудь упоительно полна» (Там же, с. 50) («Сторожевые кипарисы...», 1918). Оценивая весь комплекс ощущений творческого преображения, описанных в поэтических текстах В. Набокова, стоит отметить, что в более поздних стихотворениях состояние вдохновения изображается с усилением метаязыковой рефлексии: «Я чувствую, что рифмой расцветаю» («Толстой», <1928>); «остываю я словами» («Разговор», <1928>).

Испытав поэтическое озарение, субъект языкового творчества обычно ощущает непреодолимое стремление к самовыражению, как, например, в стихотворении «Шел поезд между скал в ущелии глубоком...» (1930). «Беззаконное» желание поэта мотивировано, прежде всего, страхом потерять вдохновение: «и, мучась беззаконным / желаньем, я гляжу на вид в окне вагонном / и упустить боюсь возможную любовь, / и знаю – упущу» (Набоков,

20156, с. 208). Творческий подъем выступает здесь синонимом любви, это достаточно распространенный прием в лирике В. Набокова, конечно, имеющий своим главным источником поэтическую традицию. Любовь и творчество для поэта нередко являются сходными состояниями, в набоковских стихотворениях они могут накладываться друг на друга, образуя выразительный образ («О любовь, ты светла и крылата...», «Милая, нежная – этих старинных...», 1923). Описание состояния вдохновения с помощью женских образов в стихотворениях В. Набокова также связано, в первую очередь, со следованием поэтическим канонам.

И все же мы можем заметить стремление поэта придать привычным смыслам иную форму выражения. Одно из таких решений – стихотворение «Кубы» (1924). Отношения поэта с метафорической музой изображены здесь драматично и первоначально описываются как взаимодействие совмещенного образа: «Сложим крылья наших видений». Без каких-либо уточнений касательно участников высказывания далее описывается пространство, где эти «мы» присутствуют. Изображение внешнего пространства лишено гармонии; парцелляция, анжамбеманы, имитирующие сбивчивость речи говорящего, перебои стихотворного ритма только усиливают общее напряжение: «Ночь. Друг на друга дома углами / валятся. Перешиблены тени. / Фонарь – сломанное пламя» (Набоков, 1991, с. 359). Поэтологические образы, уже знакомые нам по стихотворению «Я помню в плюшевой оправе...» (1923), написанному годом ранее, в этом тексте неузнаваемы после воздействия какой-то внешней силы, на которую указывает использование страдательных глагольных форм («перешиблены», «сломанное»). Второй катрен как бы «приближает» изображение, детализируя пространство, при этом описание вещного мира комнаты, в которой находится отделившееся «я», согласуется с хаосом внешнего мира: «В комнате деревянный ветер косит / мебель. Зеркалу удержать трудно / стол, апельсины на подносе. / И лицо мое изумрудно» (Там же). Следующее четверостишие в соответствии с уже понятной логикой изображения посвящено описанию «ты», возникшего после выделения «я»: «Ты – в черном платье, полет,

поэма / черных углов в этом мире пестром. / Упираешься, траурная теорема, / в потолок коленом острым» (Набоков, 1991, с. 359). Обращая внимание на семантику черного цвета (подчеркивается трижды), на полет как маркер поэтического вдохновения, на использование литературоведческой терминологии («поэма»), в метафорическом женском образе мы прочитываем ночной приход музыки. Заключительный катрен словно возвращает читателя в исходную наблюдательную позицию, акцент снова делается на описании враждебного окружающего пространства. Обращаясь к Богу, поэт называет внешний мир «страшным», «не нашим», повтор в стихотворении фразы «в этом мире» в разных вариациях (ср. «в этом мире пестром» и «в этом мире страшном»), проблематизирует идею двойного бытия поэта. Познание поэтом действительности показано через текстологическую метафору: «буквы жизни и целые строки / наборщики переставили» (Там же). Вероятно, попытки объединить два разных измерения в собственном опыте могут не всегда увенчаться творческим успехом. В финальном четверостишии мы снова наблюдаем объединение субъекта со своей поэтической частью, однако это выражает не готовность к словотворчеству, а противоположный настрой – отказ поэта творить: «Сложим / крылья, мой ангел высокий» (Там же). Финальное обращение, закольцовывающее текст, акцентирует антропологические черты в образе музыки (ее рост), отсылая к предыдущему, несколько гротескному описанию («Упираешься <...> / в потолок коленом острым» (Там же)).

Э. В. Пиванова отмечает, что «перенос принципов научного описания на описание художественного текста» возможен в метапоэтике В. Набокова, благодаря особому индивидуальному стилю мышления писателя (Пиванова, 2008, с. 184). Изучая «геометрический метатекст» В. Набокова, Н. А. Фатеева подробно объясняет, почему в произведениях автора «функционирует не только система лингвистических и литературоведческих терминов, но и система общенаучных, философских, математических понятий и терминов» (Фатеева, 2017, с. 282). Исследователь рассматривает набоковское описание реальности сквозь призму математических и геометрических терминов, обращаясь к прозе

писателя, анализ стихотворения «Кубы» показывает, что «математическая» метафорика может быть актуальным приемом и для поэтических текстов В. Набокова.

Как мы видим, ощущения творческого подъема не всегда могут быть окрашены позитивно. В некоторых набоковских стихотворениях используется морбуальный код, полет мысли сравнивается с «недугом»: «На крыльях чудного недуга / летя вдоль будничных дорог, / дружил он с многими, но друга / иметь он, огненный, не мог» (Набоков, 1991, с. 136) («Поэт» («Он знал: отрада и тревога...»)). Вдохновение может выступать синонимом страдания («Ты первое страданье / и счастье последнее мое» (Там же, с. 187) («Позволь мечтать... Ты первое страданье», 1921)), оно способно мучить поэта («зной бессменный вдохновенья / звукователя томил» (Там же, с. 136) («Поэт» («Он знал: отрада и тревога...»)). В стихотворении «Вздохнуть поглубже и, до плеч...» (1929) описывается ощущение поэтом страха перед собственными превращениями, использование соматизмов акцентирует физиологические подробности: «Боюсь не вынесу полета... / Нет, вынес. На полу сижу впотьмах, / и в глазах пестро, и шум в ушах, / и в плечах блаженная ломота» (Набоков, 2015б, с. 205). Здесь погружение поэта в творческий процесс метафорически камуфлируется как полет, похожая ситуация представлена и в стихотворении «При луне, когда косую крышу...» (1924), только в последнем случае актуализируются несколько другие смыслы. Поэт в своем экстатическом переживании показан противопоставленным остальному социуму, его, собирающегося в полет, останавливает прохожий: «вы забыли, – / говорит, – летать запрещено» (Там же, с. 91). Стихотворение напоминает сюжет набоковского рассказа «Облако, озеро, башня», который будет написан в 1937 году.

Ощущение поэтом творческого подъема также может быть связано с другими пограничными состояниями: сомнамбулическим бормотанием («Вечер на пустыре», 1932), сумасшествием («Безумец», 1933), может и вовсе оцениваться как полный переход в иномир – «миг небытия» («Вдохновенье – это сладострастье»). К колебательным состояниям, которые могут служить

поэтическим трансфером, также можно отнести сон («Люблю в струящейся дремоте...»). Интересно, что «словесные» сны снились не только лирическому субъекту стихотворений В. Набокова, но и позже – героям его романов: Федор Годунов-Чердынцев засыпал, сочиняя стихи («Дар»); Ван Вин видел сны о словах, об игре слов («Ада»). Как пишет Г. Барабтарло, комментируя дневник сновидений В. Набокова, самому писателю также снились стихи и отдельные рифмы, иногда даже разноязычные (Барабтарло, 2021, с. 98).

В металирике В. Набокова состояние вдохновения может быть репрезентировано традиционным образом музы. В раннем стихотворении с незамысловатым названием «Поэт» («Среди обугленный развалин...», 1918) субъект языкового творчества описывается отрешенным от остального мира, в котором царит хаос. Поэту, конечно, сопутствует муза: «с моею музою незримой / так беззаботно я брожу» (Набоков, 1991, с. 42). Она – неизменный атрибут искусства и залог той романтической позиции, в которой представлен поэт; муза выступает его частью только инструментально. Лирический субъект ранних стихотворений может выделять ее за рамками основного высказывания, как, например, в стихотворении «Ю.Р.» (1919): «Мы беззаботно сердцем юны... / (Пусть муза хмурится моя!) / На хрупкой арфе бытия / перебираем те же струны» (Там же, с. 56). Формулируя собственные взгляды на поэтическое искусство еще в начале творческого пути, поэт снова и снова апострофирует музу: «Нет, – пламя тайное включая в стих скупой, / сознательно твори, упорствуй, но не пой, / когда душа молчит. Будь в малом величава» (цит. по: Маликова, 2015, с. 301). Это неопубликованное стихотворение юного В. Набокова было вложено им в письмо от 6 октября 1920 г., посланное матери из Кембриджа (Там же).

Муза может упоминаться в контексте поэтического творчества в целом («И вспомнил я свой дар, ненужных светлых муз, / недолговечные созвучья и виденья» (Набоков, 1991, с. 154) («Художник-нищий»)), также может метафорически воплощать творчество другого поэта. Присягая на верность бунинской лире, субъект-поэт в стихотворном послании «И. А. Бунину» (1920) говорит именно о музе: «...но светит все ясней / мой строгий путь: ни помыслом,

ни словом / не согрешу пред музою твоей» (Набоков, 2015б, с. 37). Это послание учителю от ученика: В. Набоков отправил И. Бунину это стихотворение через два года после написания, сопроводив его пояснением: «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 слова» (Шраер, 2000, с. 134). В стихотворной миниатюре «Памяти Гумилева», включенной в цикл «Гекзаметры» (1923), образом музы подчеркиваются личные качества поэта: достоинство, отвага и решимость следовать жизненным и творческим принципам даже в моменте казни («Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила» (Набоков, 1991, с. 335)). В стихотворении «Санкт-Петербург – узорный иней...» (1923) муза является собирательным образом и воплощает поэтику постреволюционной лирики Советской России. Изображенная в оппозиции классической поэтической традиции («Мой Пушкин»), такая поэзия огорчает лирического субъекта – поэта-эмигранта: «И, долетая сквозь туманы / с воздушных площадей твоих, / меня печалит музы пьяной / скуластый и осипший стих» (Набоков, 2015б, с. 115). Упоминание музы также может быть для поэта-изгнанника выражением ощущения сопричастности, преемственности поэтической традиции: «Мы знаем молитвы такие, / что сердцу легко по ночам; / и гордые музы России / незримо сопутствуют нам» (Набоков, 1991, с. 392) («Родина» («Бессмертное счастье наше...», 1927).

В стихотворениях В. Набокова, отличающихся усилением метаязыковой рефлексии, образ музы наделяется большей функциональностью. Она репрезентируется как внутренний голоса поэта, его творческая составляющая, отношения с которой являются определяющим фактором самосознания пишущего субъекта. Условным собеседником, способным понять и выразить переживания поэта, в раннем стихотворении «Как бледная заря, мой стих негромок...» (1923) выступает именно муза: «Что ж делать, муза, жизнь моя. Мы будем / в подстрочном примечанье скромно жить» (Набоков, 2015б, с. 111). В стихотворении проблематизируется тема творческого наследия поэта, преобладают элегические интенции («скоро / мою забудут бледную зарю»).

Однако в финале лирический субъект, обращаясь к поэтической сущности с особой теплотой, заключает, что именно вдохновение не дает ему предаваться унынию: «И все же, муза, счастлив я... Ты нежность, / ты – тишина; с тобой нельзя грустить; / ты в пенье дней житейскую мятежность, / как лишний слог, не можешь допустить» (Набоков, 2015б, с. 111).

Набоковской музе бывает сложно ужиться с Мнемозиной («Исход», 1924), об этом подробнее мы пишем в следующем разделе. Хотя в стихотворении «Как объясню? Есть в памяти лучи...» (1922) поэт обращается к музе с просьбой научить «переводить» воспоминания в стихи: «...Есть в памяти лучи / сокрытые: порою встрепенется / дремавший луч. О муза, научи: / в понятный стих как призрак перельется?» (Там же, с. 69). В тексте стихотворения присутствуют и другие высказывания поэта, обращенные к музе, которые прочитываются как метапоэтические замечания: «Стой! Может быть, в стихах мы только лжем»; «дай мне слова, дай мне слова, певучесть» (Там же).

В стихотворении «К музе» (1929) образ поэтического вдохновения представляется не просто внутренним голосом поэта, здесь муза – полноценный участник коммуникации, она адресат высказывания, которое принадлежит поэту, наблюдающему собственное творчество во времени. Вдохновение, посещавшее стихотворца в прошлом, репрезентировано традиционным образом музы: «Я помню твой приход: растущий звон, / волнение, неведомое миру» (Набоков, 1991, с. 253). Теплота, с которой лирический субъект вспоминает поэтическую юность, очень обаятельна. Воспоминания содержат подробности «взаимоотношений» поэта и музы, чей образ в стихотворении персонифицируется: «Мне юному, для неги плеч твоих / казался ямб одеждой слишком грубой. / Но был певуч неправильный мой стих / и улыбался рифмой краснотубой» (Там же). В настроении поэта ощущается некоторое неудовлетворение по отношению к ранним «неправильным» стихам, однако он признается, что «счастлив был», и вспоминает свои прежние мечты о будущей славе: «и снилось мне: страница под стеклом, / бессмертная, вся в молниях помарок» (Там же).

Ретроспекция прерывается фразой «теперь не то», которая композиционно отделяет три следующие катрена от трех предыдущих. Сейчас перед нами поэт в настоящем, он рассуждает о том, как живописна зрелость, о пределе мастерства («прозрачный свет»), автопрезентации также демонстрируют уверенность: «Я опытен, я скуп и нетерпим. / Натертый стих блистает чище меди» (Набоков, 1991, с. 253). Прежнюю патетичность и юношеский максимализм поэта закономерно сменили другие грани таланта: «Для утренней звезды / не откажусь от утренней дремоты. Мне не под силу многие труды, / особенно тщеславия заботы» (Там же). С грустью поэт замечает, что его отношения с музой тоже изменились: «Мы изредка с тобою говорим / через забор, как старые соседи» (Там же). Эти строки, вероятно, можно интерпретировать и как рефлексия пишущего сознания над спадом творческой активности (1929 г. датировано всего 8 стихотворений, включенных позже В. Набоковым в последний поэтический сборник «Стихи»). Ближе к финалу минорные интонации усиливаются, последняя строка стихотворения звучит как прощание: «Мне холодно. Ведь это осень, муза» (Там же). Намечая периодизацию лирики В. Набокова, М. Э. Маликова обращает внимание на эти строки и пишет о «преждевременно старческом *ars poetique*» В. Набокова в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Ссылаясь на слова самого писателя, исследователь объясняет, что стихотворение «К музе» знаменует завершение юношеского периода поэтического творчества В. Набокова (Маликова, 2015, с. 307). Как важная составляющая объектной структуры поэтологических стихотворений, образ музы выступает как инструмент творческой интроспекции поэта и, таким образом, маркирует изменения в самоактуализации субъекта на разных этапах его становления. В этом конкретном тексте образ музы выполняет функции частичного агента авторской рефлексии.

Итак, образ поэтического вдохновения в металирике В. Набокова может быть представлен метафорически, так, например, некоторые поэтологические стихотворения построены как любовная лирика. Состояние вдохновения может быть репрезентировано и традиционным образом музы, в более поздних

поэтических текстах В. Набокова состояние творческого подъема изображается одновременно с усилением метаязыковой рефлексии. Также важно отметить, что взаимоотношения поэта и музы во многом определяются самоактуализацией лирического субъекта на разных этапах творческого пути. Поэт может покорно ждать «назначенного свидания», а может, ощущая себя «властелином», сам инициировать встречу, приглашая музу в собственный поэтический мир («Милая, нежная – этих старинных...», 1923; «Я Индией невидимой владею...», 1923). Подводя итог, можно сказать, что в способах изображения образа поэтического вдохновения авторское сознание проделывает путь от традиционных форм к более сложным приемам.

В эссе «Вдохновение» (1973) В. Набоков писал: «Конформистам мнится, что разговоры о “вдохновении” столь же безвкусны и старомодны, как проповедь “башни из слоновой кости”. И все же вдохновение существует, как существуют башни и бивни» (Набоков, 2018б, с. 365). Как мы видим, В. Набоков уделял особое внимание размышлениям о творческом подъеме, обращаясь к методу интроспекции не только в прозе, но и в поэтических текстах.

3.2. «Кочующее волшебство»:

метафорическая репрезентация образа поэзии

Важной составляющей объектной структуры металирики В. Набокова также является образ поэзии. В работе о Н. В. Гоголе писатель давал такое определение поэтическому творчеству: «Под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (Набоков, 2025, с. 119). В большинстве набоковских стихотворений образ поэзии репрезентируется с помощью приема семантизации сложных художественных метафор. Чаще этот прием используется в поэтологических стихотворениях с

интенцией желания или самоопределения, субъектом речи в них выступает, как правило, имплицитный поэт.

Обратимся к стихотворению «Лыжный прыжок» (1926). На первый взгляд оно о зимнем виде спорта – прыжках на лыжах с трамплина, первые два катрена описывают именно это (заметим, как в приведенном фрагменте анжамбеманы виртуозно поддерживают имитацию лыжных прыжков):

«Для состязаний быстролетных
на том белеющем холму
вчера был скат на сваях плотных
сколочен. Лыжник по нему

съезжал со свистом; а пониже
скат обрывался: это был
уступ, где становились лыжи
четою ясеневых крыл» (Набоков, 1991, с. 389).

Однако постепенно ясность ускользает, далее следуя по тексту, реципиент дезориентирован разными несостыковками: и «музыкальным сопровождением» описываемого действия («Дай прыгнуть, под гуденье ветра, / под трубы ангельских высот» (Там же)), и решением лирического субъекта прыгнуть с другой высоты («не семьдесят четыре метра, / а миль, пожалуй, девятьсот» (Там же)). Девятьсот миль – почти полторы тысячи километров... Это расстояние от Польши (где было написано стихотворение) до Москвы, чуть ближе – до Петербурга, где родился и жил В. Набоков. Проясняет лирическую ситуацию пятое четверостишие: «И небо звездное качнется, / легко под лыжами скользя, / и над Россией пресечется / моя воздушная стезя» (Там же). Невозможно оказаться в другой стране, прыгнув с трамплина на лыжах. Становится понятно, что под прыжком метафорически вуалируется *желание* субъекта вернуться на родину. Репатриация, моделирующаяся в поэтических текстах разных лет, –

метатема набоковского творчества: от ранних стихов до последнего опубликованного романа «Смотри на арлекинов!». Ю. Левин называет этот прием в произведениях автора «решением “проблемы возвращения”» (Левин, 1998а, с. 331). Лирический субъект стихотворений В. Набокова (как правило, это тексты, реализующие элегическую стратегию, или стихотворения с интенцией желания) пытается воплотить заветную мечту разными способами: через сон, воспоминание, творчество. Описывая и классифицируя пути возвращения, Ю. Левин относит «Лыжный прыжок» к «особым случаям»: «Экстраординарный путь: прыжок <...> заканчивающийся гибелью» (Там же, с. 330): «Увижу инистый Исакий, / Огни мохнатые на льду, / и, вольно, прозвенев во мраке, / как жаворонок упаду» (Набоков, 1991, с. 389). Интерпретируя эти строки как «добровольное возвращение ценой смерти», исследователь подчеркивает невозможность реэмиграции, поскольку «Р2 [Родина – Советская Россия] характеризуется как опасное пространство»: «Выясняется, что Я несовместим с этим миром, и это влечет за собой гибель» (Левин, 1998а, с. 332).

Интерпретируя финал стихотворения, стоит учитывать, что в лирике В. Набокова некоторые темы разрабатываются неочевидно для читателя, метафорически. В частности, И. В. Труфанова пишет, что в стихотворениях В. Набокова «тема поэта и поэзии составляет второй, глубинный план их содержания» (Труфанова, 2019). По замечанию исследователя, «угадать этот второй план позволяют приметы, характеризующие явление гения чистой красоты» (Там же). Так приемом неочевидной репрезентации поэтологической тематики выступают в стихотворениях В. Набокова кодифицирующие слова. Маркерами поэтического вдохновения, как правило, выступают *крылья, полет, звезды, пламя, звук струны, звон, гул*. «Слова-указатели» и их языковые эквиваленты атрибутируют тему творчества и здесь, в стихотворении «Лыжный прыжок»: «четою ясеновых *крыл*», «гуденье ветра», «небо звездное качнется», «прозвенев во мраке». Лирический субъект, стремящийся вернуться на Родину, жертвуя жизнью, – не лыжник, а поэт, «звнящий» в «звездном небе». И способ возвращения, описанный им, – не просто «экстраординарный», как полагает

Ю. Левин, он требует дешифровки и конкретики. Когда мы обнаруживаем и прочитываем имплицитный поэтологический код, становится ясно, что речь идет не о физическом обретении Родины, а, скорее, о ментальном воссоединении поэта с ней через творчество. В пользу этого предположения служит и употребление многозначного слова «стезя» в строках: «И над Россией пресечется / моя воздушная стезя» (Набоков, 1991, с. 389). Первое его значение – путь, дорога. И действительно, лирический субъект, совершая лыжный прыжок, решает завершить свой путь над Россией. Но у слова «стезя» есть и другое значение – направление деятельности, кроме этого, лексема употребляется в сочетании с эпитетом «воздушная», это подразумевает, что речь идет о деятельности творческой. Этот фрагмент тематически перекликается с отрывком из нарративного стихотворения «Слава» (1942), написанного В. Набоковым значительно позже: «Но воздушным мостом мое слово изогнуто / через мир, и чредой спицевидных теней / без конца по нему прохожу я инкогнито / в полыхающий сумрак отчизны моей» (Там же, с. 272). Обнаружение кодифицирующих слов и интерпретация их как маркеров поэтического вдохновения доказывают, что проанализированный текст – о поэте и поэзии.

Стихотворение «Жемчуг» (1923), как и предыдущий текст, «играет» с читательской рецепцией, начиная с сильной позиции: заглавие семантически «отдаляется» от доминантной темы, вуалируя ее. Метафорическое погружение ныряльщика, *желающего* найти жемчуг, на первый взгляд прочитывается, скорее, как любовная лирика. Такую интерпретацию поддерживает лексика («страстных мук изведать глубину») и адресная направленность лирического высказывания («Я сошел в свою глухую муку, / я на дне. Но снизу, сквозь струи, / все же внемлю шелковому звуку / уносящейся твой ладьи» (Там же, с. 326)). Чувства лирического субъекта, действительно, несложно объяснить любовной неудачей, полагая причиной «глухой муки» безответную страсть. Так, анализируя текст, О. И. Федотов пишет: «Сюжетный поворот в концовке, выраженный с изысканной архаичностью («сквозь струи», «внемлю», «ладьи») <...> обнажает совершенно иной, отнюдь не романтический, характер

конфликта. Вместо блаженства от удовлетворения, которое испытывает вернувшийся на поверхность с добычей посланник мудрейшего властелина, налицо горькое отчаяние и обреченность обманутого и брошенного влюбленного» (Федотов, 2014, с. 179).

Однако следуя «подсказам», подсвеченным в тексте, читатель может допустить, что «мука» в сочетании с эпитетом «глухая» здесь ассоциирована не столько с любовным переживанием, сколько с творческим процессом. Тем более, в стихотворениях В. Набокова о поэтическом ремесле лексема «мука» и ее производные выступают в качестве ключевых: «Слова – мучительные трубы» («Олень», 1923); «Где б ни был я, одним я обуян, / одно зовет и мучит ежечасно» («От счастья влюбленному не спится», 1928) и др. Кроме этого, нами установлено, что скрытый метапоэтический дискурс может реализовываться в лирике В. Набокова через использование мотивных комплексов «слова» («пения») и «молчания» («тишины», «немоты»); акцентуацию этих мотивных цепочек наблюдаем и в анализируемом тексте. Помимо перечисленных поэтологических маркеров можно выделить и «гуд», «звезды», «чудо». Мы также помним, что героем или адресатом лирического высказывания в набоковских стихотворениях чаще выступает не возлюбленная, а именно муза. Лишь на первый взгляд подобные тексты кажутся принадлежащими к любовной тематике, детальный анализ, как правило, показывает, что большинство из них – о поэте и поэзии. «Уносится» на ладье от ныряльщика именно муза, это доказывает стилистический уровень произведения. Использование в финале устаревшей лексики («внемлю», «ладьи») подчеркивает торжественность описываемого, выражает отношение поэта к «спускающимся» откуда-то сверху звукам как к чему-то особенному. Причастие «уносящейся» акцентирует ощущение стремительности происходящего – творческого порыва, о котором в действительности рассуждает субъект речи.

Метапоэтическая направленность, реализующая когнитивный сценарий авторской интроспекции, может быть имплицитно выражена через описание самоубийства, например, в стихотворении «Я где-то за городом, в поле...»

(1923). Лирический субъект изображается готовым лишиться себя жизни, но толкают его на этот шаг не житейские обстоятельства, а муки творчества. То, что субъект связан с искусством, читатель устанавливает, дешифруя поэтологический код. Он имплицитно реализуется через образные парадигмы звучания и отсутствия звука («глухой», «голый гул» / «полнозвучность»), а также с помощью слов-указателей и их языковых эквивалентов, атрибутирующих тему творчества: звезды, ночь (время поэта), полет, гул, звук, протяжность которого также закрепляет уровень поэтической фонетики («купол гулкой боли», «тугой и тусклый жемчуг пули»). Особенно акцентированы в тексте физиологические подробности состояния лирического «я», используются слова-соматизмы: «высохшее нёбо», «сердце вздулось», в «жилах бьет глухое всхлипывание крови» (Набоков, 2015б, с. 82). Однако речь идет не об изнеможении тела, а о творческой муке, описание которой усиливается общим ощущением напряженности: «И в некий напряженный свод – / и все труднее, все суровей», «великолепный и тяжелый». Описание топоса в первой строке («Я где-то за городом, в поле») подчеркивает изолированность лирического «я» от остального мира, что может быть еще одним аргументом в пользу того, что субъект лирического высказывания – именно поэт (идея инаковости художника слова). Его выбор стоит между тем, чтобы застрелиться или принять *дар* со всеми его предельностями: «в бесплотный ринусь ли полет / из разорвавшегося гроба? / Или достойно дар приму, / великолепный и тяжелый, – / всю полнозвучность ночи голой / и горя творческую тьму?» (Там же). Использование лексем (и их производных) «дар» и «творчество» в финале произведения усиливают концентрацию метатекстового поля и эксплицируют тематику стихотворения.

«Слова-указатели» и их языковые эквиваленты могут атрибутировать тему творчества в набоковских стихотворениях, реализующих разные перформативные стратегии. Интенсифицируется этот прием в более зрелых поэтических текстах, в частности, в стихотворениях, демонстрирующих гибридизацию жанровых форм и междискурсивное взаимодействие. Так, в многотемном произведении «Вечер на пустыре» (1932) повтор эпитета

«огненный» и семантически близкие ему «заря», «огонек», «звезды», «бессмертное пламя» позволяют интерпретировать туманные, на первый взгляд, строки как стихи о творческом процессе:

«Вот оно, на самом дне.
Донести тебя, чуть запотелое
и такое трепетное, в целости
никогда так не хотелось мне...
Выходи, мое прелестное,
зацепись за стебелек,
за окно, еще небесное,
иль за первый огонек» (Набоков, 1991, с. 257).

Уточняющий эпитет «еще небесное» снова подсказывает, что речь идет о создании нового, еще не оформившегося в сознании поэта, но уже «спускающегося» к нему стихотворения. Это преобразование внешнего во внутреннее состояние происходит параллельно физической жизни автора. Вспомним, что сам В. Набоков воспринимал творческий процесс как бессознательно-сознательный акт: «Я чувствую, как внутри что-то тихо растет, развивается, и я знаю, что подробности уже оформились, что на самом деле я бы ясно различил их, если бы посмотрел пристальнее, если бы остановил механизм и открыл его; но я предпочитаю ждать до тех пор, пока то, что приблизительно именуют вдохновением, не выполнит эту работу за меня. Потом приходит время, когда мне изнутри сообщается, что сооружение готово. Теперь мне остается только записать все ручкой или карандашом» (Набоков, 2002, с. 141) (Интервью Олвину Тоффлеру, 1964). Примечательно, что в поэтических текстах В. Набокова разных лет лирический субъект признается, что *слышит* знакомый еще с детства «некий гул, / он дышит смутной силой, / он ширится» (Набоков, 1991, с. 132) («Мерцательные тикают пружинки...», 1920). Поэт боится потерять эту чудесную способность: «И все страшней, что опрометчиво / проговорюсь и

перебью / течение тихой, трудной речи, / давно проникшей в жизнь мою» (Набоков, 1991, с. 260) («Как я люблю тебя», 1934).

Анализируя «Вечер на пустыре» с метафизической позиции, Я. В. Погребная трактует состояние лирического субъекта («Что со мной? Себя теряю, / растворяюсь в воздухе, в заре; / бормочу и обмираю...» (Набоков, 1991, с. 257)) как «дистанцирование от человеческого существования, ограниченного пределами земного времени» (Погребная, 2011а, с. 76). Такое пограничное состояние, по мнению исследователя, дает герою «пропуск» в иномир, делает возможной его встречу с умершим близким. Однако как похоже «бормотание» лирического «я» на «лунатическое блуждание мысли... классический трепет, бормотание, слезы» (Набоков, 2010, с. 310) Федора Годунова-Чердынцева – поэта, героя набоковского метаромана «Дар» (1938). Сомнамбулическое состояние лирического субъекта в стихотворении связано именно с процессом сочинительства, с творчеством, это подтверждает и сильная позиция текста – начальная строка с лексемой «вдохновенье».

В стихотворении «Безумец» (1933) мы наблюдаем, как тематическое поле «поэзии» расширяется за счет еще одной неожиданной аналогии: размышление субъекта языкового творчества маскируется под бред сумасшедшего. Внутри высказывания лирического субъекта мы обнаруживаем «чужое слово» (М. М. Бахтин), принадлежащее «царю и поэту, парнасскому самодержцу». Бродя по улицам города, он «балует балладой» луну и признается: «Доверена мне власть / над всей землей, соседу непослушной» (Набоков, 1991, с. 259). Очевидно, что здесь действует субъект-поэт. Со стороны такое поведение, конечно, может показаться странным. На первый взгляд, и речь безумца – полная бессмыслица:

«Блаженный жребий. Как мне дорога
Унылая улыбочка врага.
Люблю я неудачника тревожить,
сны обо мне мучительные множить

и теневой рассматривать скелет
завистника прозрачного на свет» (Набоков, 1991, с. 259).

Однако описанное – не что иное, как творческое поведение поэта. Так приведенный фрагмент, очевидно, проблематизирует отношения поэта и «толпы», противопоставляя сознание обывателя творческому взгляду художника слова. Кроме этого, в отдельных стихах, например, описывающих процесс возникновения рифмы (текстопорождение), мы наблюдаем усиление метаязыковой рефлексии: «Я не умел друзей готовить впрок, / из лапы льва не извлекал занозы. / Вдруг снег пошел; гляжу, а это розы» (Там же).

В сущности, стихотворение «Безумец» – не о сумасшествии, а о творчестве. Метафорическое сближение этих состояний в набоковском поэтическом тексте не случайно. В одном из интервью, описывая процесс словотворчества, писатель называл сочинительство «безумными выходками не слишком производительного ума» (Набоков, 2018б, с. 88) (интервью «Висконсин стадиз», 1967). Сравнение творческого процесса с измененным состоянием сознания можно признать общим местом поэтологии. В книге «Психофизиологический анализ поэтического вдохновения» Я. А. Альтман отмечает, что «ряд характерных черт психологического состояния при вдохновении показывает аналогию с рядом психоневрологических расстройств» (Альтман, 1994, с. 32). Ссылаясь на данную работу, Н. А. Фатеева замечает, что многие поэты признают такое сходство, сближая искусство с психическими отклонениями в собственном творчестве (Фатеева, 2017, с. 48). Описывая картину поэтического вдохновения с психофизиологической точки зрения, исследователь приходит к выводу, что симптоматика поэтов сходна с больными «при очаговых поражениях височной доли больших полушарий» (Там же, с. 50). В завершение Н. А. Фатеева приходит к следующим выводам: «Неслучайно круг болезней эпилептического круга называют возвышенными терминами из-за близости к феномену поэтического творчества: божественная болезнь (*morbus devinus*), звездная болезнь (*morbus astralis*)» (Там же). Примечательно, что в эссе

«Вдохновение» (1972) В. Набоков описывает именно такое состояние: «Приуготовительное мреяние, не лишенное сходства с некой благодатной разновидностью ауры, предваряющей эпилептический припадок, – вот явление, которое художник научается воспринимать в самом начале своей жизни. Это ощущение щекотной благодати ветвится, пронизывая его, словно красные с синим прожилки на изображении освежеванного человека в статье “Кровообращение”» (Набоков. 2018б, с. 366). Итак, морбуальное кодирование образа поэзии в стихотворениях В. Набокова является приемом достаточно распространенным в металирике в целом.

В стихотворении «Страна стихов» (1924) мир поэзии метафорически представлен как отдельное государство или даже другая планета. Сонет (контаминированный тип французского сонета) открывается императивным обращением «Дай руки, в путь!». Не совсем ясно, к кому обращается субъект, однако дальнейшее использование формы «мы» подсказывает, что вместе путники отправились на поиски «пленительной планеты», «блаженного края», «где не нужен / житейский труд. От хлеба до жемчужин – / все купит звон особенных монет» (Набоков, 1991, с. 376). Уникальная валюта – это талант художника слова: «где нам дадут за рифму целый ужин / и целый дом за правильный сонет» (Там же). В структуре объектного мира интенсифицируются узнаваемые образы поэзии: «муза», «ключи кастальские». Мир искусства противопоставлен обывательской повседневности: «где не нужен / житейский труд», «и доступа злым и бескрылым нет» (Там же). Однако в финальном терцете мы видим, что характерная для более ранних набоковских стихотворений оппозиция «поэзия – проза жизни», важная для самоидентификации поэта в начале пути, здесь носит менее строгий характер, так как земное выступает для стихотворца объектом тоски: «В стране стихов, где боги справедливы, / как тосковать мы будем о земле!» (Там же).

Таковы некоторые примеры метафорической репрезентации образа поэзии в металирике В. Набокова. Анализ выбранных нами текстов показал, что тематическое поле «поэзии» включает в себя большое количество самых

разнообразных значений. В прочих стихотворениях поэт уподобляет словотворчество другим видам деятельности: собиранию гербария («На черный бархат лист кленовый...», 1921), составлению шахматных задач («Три шахматных сонета», <1924>), катанию на коньках («Конькобежец», 1925), живописи («Прохожий с елкой»), полету («При луне, когда косую крышу...», 1924) или бытовым вещам, например, купанию («Туман ночного сна, налет истомы пыльной...», 1923). Сразу в нескольких стихотворениях поэзия сравнивается с охотой («Барс», 1923; «Олень» <1923>). Интересно, что В. Александров в книге «Набоков и потусторонность» (1999) приводит еще один текст, где подбор поэтом нужных слов камуфлируется метафорой погони за добычей, близкой состоянию озарения, которое, по мысли исследователя, подобно «космической синхронизации и опознанию мимикрии в природе»: «...the tangle of sounds, the leopards of words, / the leaflike insects, the eye-spotted birds / fuse and form a silent, intense / mimetic pattern of perfect sense» (Александров, 1999, с. 44). В. Александров приводит подстрочный перевод: «путаница звуков, леопарды слов, / листоподобные насекомые, птицы с глазоподобными пятнами / сливаются и создают немой, напряженный / миметический узор идеального смысла» (Там же).

Примечательно, что метафора поэзии как охоты обнаруживается исследователями в прозаическом творчестве В. Набокова – метаромане «Дар» (1938): «Что же понуждает меня слагать стихи о детстве, если все равно пишу зря, промахиваясь словесно или же убивая и барса, и лань разрывной пулей “верного” эпитета?» (Набоков, 2010, с. 278). Однако обратим внимание, что эта аналогия переходит в метапрозу из поэзии В. Набокова, в стихах она появляется раньше. Вспомним и другой пример из метапоэтического рассказа «Тяжелый дым» (1935): «Ни полосатая темнота в комнате, ни освещенное золотом зыбью ночное море, в которое преобразилось стекло дверей, не давали ему верного способа отмерить и отмежевать самого себя, и он только тогда отыскал этот способ, когда проворным чувствилищем вдруг повернувшегося во рту языка (бросившегося как бы спросонья проверить, все ли благополучно) нащупал

инородную мягкость застрявшего в зубах говяжьего волоконца...» (Набоков, 2015а, с. 407). Мы видим, как совершенно неожиданный и даже неуместный на первый взгляд бытовизм вдруг вторгается в изображение творческого процесса. Ниже читаем: «Кроме того, лампа освещала английскую булавку. Он ее разогнул и острием, следуя несколько суетливым указаниям языка, извлек волоконце, проглотил... лучше всяких яств... После чего язык, довольный, улегся» (Набоков, 2015а, с. 407). Обратим внимание, что лексема «язык» здесь употребляется сразу в двух значениях – прямом (орган) и переносном (язык как инструмент поэта). Детально описанное ощущение застрявшего в зубах кусочка встраивается в переживание героем «милого тлена», «томного тумана» – состояния творческого подъема.

На наш взгляд, подобные оригинальные метафорические аналогии, создающие осциллирующий смысл (колеблющийся между прямым и переносным значениями) и отличающие метапоэтику В. Набокова, первоначально синтезируются в его поэтологической лирике. Сам писатель был уверен, что «не так просто определить, где кончается проза и начинается поэзия» (Набоков, 2002, с. 179). В интервью Олвину Тоффлеру (1963) В. Набоков говорил: «В наших сегодняшних концепциях поэзии и прозы много пересечений. Бамбуковый мост между ними – это метафора» (Там же, с. 156). Умение создавать неожиданные метафоры «кочует» из металирики В. Набокова в его метапрозу (вспоминается стихотворение «Через века» (1923) поэзия называется «кочующим волшебством»). Несмотря на то, что в набоковедении принято считать поэзию писателя вторичной по отношению к его прозе (Г. Струве, М. Лотман), данное исследование подтверждает, что В. Набоков создал оригинальную метапоэтическую систему, в которой поэтологические метафоры служат первоосновой. Несомненно, поэтическую эволюцию писателя форсирует, прежде всего, освоение им прозы, однако именно лирика (особенно автопоэтические тексты) является художественной лабораторией, в которой генерируются многие эстетические концепции В. Набокова.

3.3. Креативная функция воспоминания в метапоэтическом дискурсе

В. Набокова

Память – доминантный компонент художественного мира произведений В. Набокова. «Погруженность в память, воспоминание становится тем общим качеством автора и героев, которое окончательно размывает границу между автобиографической и сюжетной прозой Набокова», – писал Б. В. Аверин (Аверин, 2003, с. 15). Это замечание с поправкой на особенности субъектной организации лирического текста справедливо и по отношению к стихотворениям писателя, особенно к лирическим текстам, реализующим элегическую перформативную стратегию. Ностальгический комплекс в них усилен в большей степени, субъектом речи выступает поэт-изгнанник. Он создает стихотворение и одновременно с этим анализирует, как оно создается, к этому подключаются и мнемонические процессы. Ведь, как известно, к автогенеративному метаязыковому уровню текста относятся не только лексические единицы когнитивной сферы, маркирующие процесс реализации замысла произведения, но и поле «памяти» (Фатеева, 2017, с. 11). Однако отметим, что мнемонические образы продуктивны не только для элегий В. Набокова, обладающих свойством автореферентности, эти образы можно считать универсальными для разных стратегий металирики писателя. Воспоминания выступают частичными агентами творческой рефлексии для разных типов субъектов. Мнемоническая составляющая, пусть и в неравной степени, важна и для одического певца ранней лирики, и для субъекта-поэта зрелых поэтологических стихотворений.

Идея о том, что творчество и память интегрированы в художественной стратегии В. Набокова, актуализирована разными исследователями (Б. Аверин, А. Долинин, Н. Фатеева, А. Злочевская и др.). Сам писатель называл воображение «формой памяти», с помощью которой художник накапливает образы для будущих произведений. В интервью Альфреду Аппелю (1966)

В. Набоков пояснял свою концепцию: «Когда мы говорим о каком-нибудь ярком воспоминании, то это комплимент не нашей способности удерживать нечто в памяти, а таинственной прозорливости Мнемозины, закладывающей в нашу память все то, что творческое воображение потом использует в сочетании с вымыслом и другими позднейшими воспоминаниями» (Набоков, 2018б, с. 99). Больше внимание в изучении данного вопроса было уделено прозе В. Набокова, в частности, метароману «Дар» (1938). Стихотворения автора привлекались лишь в качестве контекста и материалом специального исследования в рамках обозначенной проблемы не становились, поэтому мы обращаемся именно к ним.

В металирике В. Набокова поле памяти может выполнять функции поэтического «трансфера»: через воспоминания лирический субъект способен проникать в «пограничные» состояния, к которым можно отнести и порыв творческого вдохновения. Так в стихотворении «Люблю в струящейся дремоте...» «я»-поэт описывает такие состояния, вызванные воспоминанием – «песней» «потонувших» лет: дремота, сон, встреча с умершими и «тайные кочевья». Замечание о последнем размыто, неопределенность здесь усиливается и лексико-семантически (эпитет «тайные»), и уровнем пунктуации (незаконченность высказывания). Перечисленные состояния маркируют очевидно выраженную метафизическую позицию, однако в структуре стихотворения заметно выделяется третий катрен, обнаруживающий не менее значимую для всего текста метапоэтическую направленность: «Еще не дышит вдохновенье, / а мир обычного затих: / то неподвижное мгновенье / уже не боль, еще не стих» (Набоков, 1991, с. 122). Мотив молчания (тишины) наблюдается во многих набоковских текстах о вдохновении. Звуковое восприятие в принципе доминирует в металирике В. Набокова при описании состояния поэтического вдохновения, а оппозиция звук / отсутствие звука закрепляется, таким образом, как оппозиция творчество / жизнь.

Доминантным образом, аккумулирующим память о прошлом, выступает для поэта-изгнанника, как правило, образ утраченной отчизны, что мы наблюдаем в стихотворном послании «Родине» (1923). Авторефлексия здесь выражается

через обращение субъекта-поэта к России, когда он говорит ей о природе собственного творчества. Большую концентрацию метаязыкового поля обнаруживаем во втором и третьем катренах, начинающихся одинаково: «Позволь мне». На первый взгляд, с точки зрения коммуникативной функции это высказывание представляет собой просьбу, однако адресат стихотворения – образ абстрактный. Складывается впечатление, что лирический субъект не столько беседует с Родиной, сколько с собой, его высказывания носят декларативный характер и напоминают, скорее, заветы самому себе: «Позволь мне жить, искать Творца в творенье, / звать изумленье рифмы и любви» (Набоков, 1991, с. 337). Обратим внимание, что в этом фрагменте акцентированы лексемы, непосредственно связанные с порождением стихотворного текста. Далее читаем: «Не укоряй в час трудного горенья, / что вот я вспомнил ландыши твои» (Там же). Эти строки еще больше смещают фокус с коммуникации поэт – Родина на отношения поэт – поэзия. Примечательно, что процесс словотворчества, вызванный воспоминанием, показан лишенным легкости и блаженства.

Подобная ситуация наблюдается и в стихотворении «Сирень» (1928), где метапоэтическая тематика выражена имплицитно. Творчеству здесь снова предшествуют воспоминания, преобразующие действительность: «Всколыхнулась молодость моя / И скользнула, при луне огромной, / белизной решетчатой скамья» (Там же, с. 230). Обратим внимание на фрагмент, где показана максимальная включенность субъекта языкового творчества в процесс. Осознавая мимолетность своего состояния, он настойчиво просит: «не засни, откройся мне, постой». Образным и лексическим эквивалентом вдохновения здесь выступает «безымянное воспоминанье», что отсылает нас, с одной стороны, к концепции созидательной памяти, а с другой – к идее «наговаривающегося текста», которую объяснял набоковский герой Федор Годунов-Чердынцев: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (Набоков, 2010, с. 326). Заключительный катрен открывается союзом «но»,

предвосхищающим чувство разочарования: в финале текста муза («ночь моя») покидает поэта («повернулась плавно и ушла»).

Причиной утраты вдохновения могут быть не только внешние обстоятельства. В стихотворении «Из мира уползли – и ноют на луне...» (1923) тематизируется отказ поэта от творчества, разбуженного памятью. Если в предыдущем тексте лирический субъект стремился продлить вдохновение, то здесь он обращается к музе с противоположным настроением: «Нет, не садись ко мне», «Уходи... Не надо...». В начале поэт как бы разыгрывает ситуацию диалога с музой («Кто входит? Муза, ты?»), но затем отказывается от общения («Не говори со мной в такие вечера»). Объясняют такую коммуникативную позицию внутренние ощущения лирического субъекта. Время для творчества, когда оно инспирировано прошлым, поэт определяет как «часы томленья и тумана», а о себе говорит: «я только пасмурный изгнанник». Стихотворение достаточно музыкально, аранжируют игру «шарманщиков воспоминаний» и «стихи – души певучий прах», и хруст тетрадных страниц, и «ланнеровский вальс». Однако «невнятная игра» шарманщиков, в начале текста названная «нытьем», лишь «чудится» поэту, он не желает «прислушиваться» к воспоминаниям.

Если в предыдущих текстах память выступала источником поэзии, то стихотворение «В поезде», открывающее мини-цикл «Движенье» (1921), показывает, что этот «механизм» в металирике В. Набокова может иметь обратную направленность. Уже в первом катрене вербализируется состояние вдохновения, импульсом которого являются внешние обстоятельства: «Я выехал давно, и вечер неродной / рдел над равниною нерусской, / и стихословили колеса подо мной, / и я уснул на лавке узкой» (Набоков, 1991, с. 209). Образы движущегося поезда и зарождающегося стиха семантически интегрируются, продолжаясь в следующем четверостишии: «очнулся я, привстал, и ночь была душна, / и замедлялся ямб железный...» (Там же). Таким образом, первичным состоянием здесь выступает поэтическое вдохновение, оно пробуждает Мнемозину, о воспоминании говорится лишь в четвертом катрене: «Была передо мной вся молодость моя: / плетень, рябина подле клена» (Там же).

В других текстах остается не до конца ясным, что первоначально возникает в сознании субъекта языкового творчества: мнемонические процессы или интроспекция. Как правило, в таких стихотворениях повышена степень рефлексии над словом, его звуковым объемом. Так, стихотворение «Река» (1923), в целом посвященное теме памяти, открывается метапоэтическим замечанием: «Каждый помнит какую-то русскую реку, / но бессильно запнется, едва / говорить о ней станет: даны человеку / лишь одни человечесьи слова» (Набоков, 1991, с. 339). На протяжении текста мы обнаруживаем метаязыковые элементы вроде: «Вечереет... / (и как объяснить, / что значило русское / “вечереет?”)» (Там же); «качаю – ловлю я, качаю – ловлю / строки о русской речонке, / строки, как отблески солнца, бессвязные...» (Там же). Мы видим, что воспоминание и создание стихотворения – одновременные процессы в сознании поэта.

Метаязыковой рефлексии подвергается и орфографический уровень, который может содержать исторический подтекст, связанный с прошлым. Поэт-эмигрант в одном из эпизодов пространного стихотворения «Петербург» («Так вот он, прежний чародей», 1921) описывает ситуацию, где он, возвращаясь в дореволюционное прошлое, наблюдает «вывески лубочные» и восхищается правописанием букв дореформенного алфавита: «О, сколько прелести родной / в их смехе, красочности мертвой, / в округлых знаках, букве ять, / подобной церковке старинной!» (Там же, с. 299). В приведенном фрагменте метаязыковой образ буквы связывается с его визуальным образом, память о прошлом и языковая рефлексия составляют единый механизм.

В стихотворении «Исход» (1924) словотворчество синхронизируется с воскресением образов прошлого. Поэтическое вдохновение здесь репрезентировано традиционным образом Музы. Она показана «маленькой», «трепещущей», «робкой». «Снежный поднимающийся прах» воспоминаний, из которого возрождаются образы ушедшего, делает Музу уязвимой и совершенно беззащитной: «Муза, с возгласом, со вздохом шумным, / у меня забила на руках» (Набоков, 1991, с. 371). Парадоксально, но творческому процессу в это время ничего не препятствует: «В гармонии полночной / только звезды тихие

текли» (Набоков, 1991, с. 371). Внешне лирическая ситуация разыгрывается таким образом, будто страдает от воспоминаний Муза, но не поэт. Однако финальная строка корректирует это впечатление: «И тогда моя полуживая / маленькая муза, трепеща, / высунулась робко из-за края / нашего широкого плаща» (Там же). Местоимение «нашего» указывает на близость лирического субъекта и Музы. Она не просто герой стихотворения, но и носитель, репрезентант внутреннего состояния поэта.

Отдельно можно выделить группу стихотворений, в которых лирический субъект вспоминает о вдохновении, источником которого могут выступать разные факторы, но мнемоническая составляющая в этих текстах также важна. В ранних стихотворениях одический певец, уже ощущающий себя поэтом, еще не в полной мере осмысливает себя творцом, способным воспроизвести мир реальней, чем жизнь. Поэтому в начале пути он занимает позицию наблюдателя: «и все, что зримо на земле – / все только бред и прихоть Бога» (Там же, с. 136) («Поэт» («Он знал: отвага и тревога...»)). Источником вдохновения в ранних поэтических опытах чаще выступает окружающий мир («Элегия», 1918).

Воспоминаниям о творческих порывах юности может предаваться субъект-поэт и более зрелых стихотворений («К музе», 1929; «Вечер на пустыре», 1932), и элегический поэт набоковских поэтических текстов, написанных до середины 1920-х гг. Обратимся к стихотворению «У камина» (1920). Начальная строка открывается назывным предложением: «Ночь». К слову, ночь у В. Набокова – традиционное время поэта, время, идеально подходящее для творчества. Лирический субъект представляется сидящим у камина, он разглядывает тлеющие угли и предается воспоминаниям. В тексте подсвечиваются слова, атрибутирующие тему творчества: эпитеты и лексемы, семантически близкие образу пламени и мотиву горения / угасания («угольки», «согреты», «огневой», «пламенеющий», «алый», «закат»). Лирический субъект входит в состояние творческого транса, переносится в прошлое и силой памяти «воскрешает» образы ушедшей юности, которые когда-то «умиляли», вдохновляли его. Эти образы аккумулируют в сознании поэта воспоминания о

его первых стихах: «И гляжу я, виски зажимая, / в золотые глаза угольков, / я гляжу, изумленно внимая / голосам моих первых стихов» (Набоков, 1991, с. 292). Образы зацветающих угольков и распускающихся слов семантически сплетаются и интегрируются в метафору: «оживают слова, как цветы». «Узнавая» приметы когда-то вдохновившей красоты, поэт вспоминает свое раннее творчество, такова созидательная сила воспоминания.

Стихотворение «У камина» (1920) не вошло ни в один из прижизненных сборников В. Набокова, однако оно примечательно тем, что посвящено воспоминанию о юношеских стихах. Если в «Других берегах» (1954) умудренный опытом писатель упоминает о своем первом поэтическом сборнике с некоторым смущением и даже стыдливостью, то здесь набоковский конструкт – юный поэт – вспоминает о первых стихах с большой теплотой. Конечно, в стихотворениях, где субъект языкового творчества оценивает собственное раннее искусство, ощущается некоторая неудовлетворенность результатом, что-то поэту кажется «неправильным», возможно, банальным. Однако это совершенно закономерно и происходит в результате естественной поэтической эволюции, и сам автор это также принимает. Важно в целом отметить, что поэтическая рефлексия лирического субъекта над своими ранними стихами лишена категорического неприятия – позиции, близкой Набокову-прозаику, литературному «снобу и атлету» («Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих...»).

В некоторых стихотворениях тема памяти осмысливается субъектом творчества в контексте размышлений о собственном поэтическом наследии. В раннем стихотворении «Как бледная заря, мой стих негромок...» (1923) заметна объективизация пишущего сознания. Элементы текста, например, аллюзия на псевдоним В. Набокова, отсылают нас к внетекстовому образу автора: «Как бледная заря, мой стих негромок, / и кратко звуковое бытие, / и вряд ли мой разборчивый потомок / припомнит птичье прозвище мое» (Набоков, 2015б, с. 111). Условным собеседником, способным понять переживания поэта, становится Муза: «Что ж делать, муза, жизнь моя. Мы будем / в подстрочном примечанье скромно жить» (Набоков, 2015б, с. 111); «И все же, муза, счастлив

я...» (Набоков, 2015б, с. 111). Именно творчество может успокоить в поэте внешние тревоги: «ты в пенье дней житейскую мятежность, / как лишний слог, не можешь допустить» (Там же). Центральной в стихотворении выступает оппозиция память / забвение. Несмотря на положительный финал, в тексте преобладает элегическая тональность, «скоро / мою забудут бледную зарю», – уверен поэт. В более зрелых текстах, например в стихотворении «Неродившемуся читателю» (1930), также проблематизируется вопрос творческого наследия, однако заметен большой оптимизм поэта в оценке собственного пути. Такая разница в восприятии связана, прежде всего, с изменениями в самоактуализации лирического конструкта В. Набокова: если субъект ранних стихотворений определяет свою жизнь и творчество как «краткое звуковое бытие», то поэт-демиург достигает личного бессмертия через творчество.

В стихотворении «Толстой» (1928) субъект-поэт, рассуждая о творческом бессмертии других художников слова, говорит о важности такой функции памяти как забывание: «Должна людская память / утратить связь вещественную с прошлым, / чтобы создать из сплетни эпопею / и в музыку молчанье претворить» (Набоков, 1991, с. 405). «Коварная механика», поддерживающая человеческую память, становится, по мнению поэта, временной преградой на пути к тому, чтобы писателя коснулась «лучезарная легенда», и только дистанция читателей во времени может принести «таинственную знатность».

Тема творческой памяти по-особенному раскрывается в стихотворении «Петербург» («Мне чудится в Рождественское утро...», 1923). Лирический субъект – поэт-эмигрант вспоминает родной город («Я помню все...»), эти воспоминания-образы сменяют друг друга, пока наконец не исчезают, оставляя поэта наедине с действительностью: «Ты растаял, / ты отлетел, а я влачу виденья / в иных краях, – на площадях зеркальных, / на палубах скользящих... Трудно мне...» (Там же, с. 323). Единственным, что поддерживает изгнанника, остается преемственность, поэтическая традиция, эта линия раскрывается в тексте уровнем лирических персонажей. Сначала субъект описывает сон, в котором слышит разговор умерших поэтов: «как в раю / о Петербурге Пушкин

ясноглазый / беседует с другим поэтом, поздно / пришедшим в мир и скорбно отошедшим, / любившим город свой непостижимый / рыдающей и реющей любовью...» (Набоков, 1991, с. 324). Затем поэт слышит, «как Пушкин вспоминает / все мелочи крылатые, оттенки / и отзвуки» (Там же). Следующий фрагмент включает речь, переданную от лица говорящего: «Я помню, – говорит, – / летучий снег, и Летний Сад, и лепет / Олениной...» (Там же). Таким образом, воспоминание поэта проделывает путь от индивидуальной памяти к воспоминаниям другого поэта, обращаясь через них к памяти надличной, именно такая память дает поэту ощущение сопричастности, преемственности поэтической традиции.

Изучение поэтологических стихотворений В. Набокова показывает, что память, выступая в том числе формальным измерением поэтического текста, играет важную роль в механизме его создания. Это замечание справедливо не только по отношению к русским стихам. Так, первое стихотворение В. Набокова, написанное по-английски, называется «Remembrance» (1920), и говорится в нем среди прочего о «poet's careless fame», то есть о творческой судьбе поэта, его «беспечной славе».

Креативные свойства воспоминания реализуются в разных модусах: оно поставлено в один ряд с творчеством («Благоговею, вспоминаю, / творю»), способно выполнять функции поэтического «трансфера», участвовать в подборе поэтом слов («Пишу стихи, валяясь на диване, / и все слова без цвета и без веса – / не те слова, что в будущем найдет / воспоминанье» (Набоков, 2015б, с. 174)). Императивные обращения поэта к воспоминанию в синтезе с творчеством являются повторяющимися формулами, открывающими ряд стихотворений («Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!»; «Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...»; «Воспоминанье, острый луч, / преобрази мое изгнанье...» и др.). В каких-то стихотворениях память выступает источником поэзии, другие примеры демонстрируют обратную направленность. В некоторых текстах остается не до конца ясным, что первоначально возникает в сознании субъекта языкового творчества: воспоминание или самонаблюдение. Отдельно можно

выделить группу стихотворений, в которых поэт вспоминает о вдохновении. Тема памяти также осмысливается субъектом творчества и в контексте размышлений о собственном поэтическом наследии. Рассуждая о творческом бессмертии других художников слова, поэт парадоксально говорит о важности такой функции памяти, как забывание. Наконец, тема творческой памяти по-особенному раскрывается в тесной связи с поэтической традицией.

3.4. «Я» и «другой»: границы конвергенции

Во второй главе диссертации мы писали о том, что усиление металирического потенциала элегической стратегии в поэтологических стихотворениях В. Набокова обуславливает появление архитектурной для элегии фигуры второго (чужого) «я» (Тюпа, 2013, с. 117). Как мы понимаем, для коммуникативной структуры металирики в целом свойственна автореферентность: субъект речи в метапоэтических стихотворениях может выступать в качестве «своего другого». При этом в своей автопрезентации, обращаясь к поэтологической теме, лирический субъект не замкнут на себе. М. М. Бахтин подчеркивал присутствие диалога и в таких высказываниях, где субъект является объектом: «Самообъективация (в лирике, в исповеди и т. п.) как самоотчуждение и в какой-то мере преодоление. Объективируя себя (то есть вынося себя вовне), я получаю возможность подлинно диалогического отношения к себе самому» (Бахтин, 1986б, с. 301). По мысли философа, для объективизации себя необходим образ себя же, с которым субъект сможет вступить в диалогические отношения. С этой точки зрения «самообъективизация» способствует тому, что субъект не остается прежним «я», а преображает себя. О лирическом «я», увидевшем себя со стороны и, таким образом, изменившем точку зрения на себя, подробно писал С. Н. Бройтман

(«“Я” и “другой” в лирике Б. Окуджавы», 2008), на чьи работы мы также ориентируемся в настоящем исследовании. В данном разделе мы рассмотрим стихотворения, в которых субъект-поэт смотрит на себя как на объект (героя), то есть как на «другого», и проследим постепенное усложнение и развитие этого приема в металирике В. Набокова.

Уже в ранних поэтических текстах мы можем видеть попытки поэта-изгнанника посмотреть на себя как на «другого». Обратимся к стихотворению «Football» (1920), написанному В. Набоковым в Кембридже. Здесь акцентирован процесс наблюдения (важный для лирического субъекта ранних стихотворений), что подчеркивается началом текста: «Я видел...». Субъект речи наблюдает за юношей и девушкой (которая сначала выступает адресатом высказывания). При этом «я» не просто смотрит, он внимательно изучает спутников и как будто видит в них что-то большее, чем остальные: «Я видел, за тобой шел юноша, похожий / на многих; знал я все: походку, трубку, смех. Да и таких, как ты, немало ведь, и что же, / люблю по-разному их всех» (Набоков, 1991, с. 117). Здесь объективное изображение соединяется с внутренним, субъективным знанием наблюдателя, а его признание в любви случайным прохожим и вовсе нарушает нейтральность описания.

В следующих двух четверостишиях «я» все так же смотрит на юношу и девушку, но себя он начинает представлять уже не как отдельную личность, а как часть «мы» (один из игроков). Его «взгляд» становится более динамичным, а описание – кинематографичным, мы сильнее погружаемся в «действие» – футбольный матч. Панорама («широкая поляна, / пестрят рубашки» (Там же)) сменяется крупным планом («мяч живой / то мечется в ногах, как молния кривая, / то – выстрела звучней – взвивается...» (Там же)). Глаголы движения усиливают эффект присутствия внутри игры («мечется», «взвивается», «подпрыгиваю»). Лирический субъект уже не просто сторонний наблюдатель, он выступает активным участником, однако его внутренний мир от читателя пока скрыт. В четвертом катрене точка зрения дробится: «я» видит, как «она» видит, как *он* (то есть «я») играет в футбол. «Двойная» оптика продолжает усложняться:

девушка смотрит на «я» и спрашивает о *нем* спутника («знаком ли он тебе – вон тот, в фуфайке белой, / худой, лохматый, как скрипач» (Набоков, 1991, с. 117)). Далее следует ответ юноши, также «встроенный» в речь субъекта: «Твой спутник отвечал, что, кажется, я родом / из дикой той страны, где каплет кровь на снег, / и, трубку пососав, заметил мимоходом, / что я – приятный человек» (Там же). Здесь лирический субъект выступает одновременно как «я» и как герой, то есть как «другой» по отношению к себе. Наконец, после ухода пары точка зрения снова сужается до взгляда субъекта речи, который, что интересно, не идентифицирует себя как «я»: «А там все прыгал мяч, и ведать не могли вы, / что вот один из тех беспечных игроков / в молчанье, по ночам, творит, неторопливый, / созвучья для иных веков» (Там же). Финал эксплицирует метапоэтическую направленность текста и показывает, что игрок был лишь «обманной» фигурой, точно так же, как и заглавие: стихотворение совсем не о футболе. Прием «взгляда со стороны» раскрывает драматическое несоответствие между внутренним и внешним, между тем, как воспринимают поэта-изгнанника, и тем, каким он является на самом деле. Ностальгическая линия здесь важна, поскольку в стихотворении тематизируются отношения поэта-эмигранта с родиной. Замысловатая игра с перспективой раскрывает проблему непонимания художника обывательским сознанием. Девушка и юноша – типичные, заурядные люди, поэтому они остаются в неведении («ведать не могли»), лирический субъект, напротив, не такой как другие, поэтому он «знает все». Обратим внимание, что здесь набоковский лирический субъект – поэт в начале пути, его оценка собственного поэтического будущего довольно оптимистична.

В стихотворении «Вечер на пустыре» (1932) точка зрения принадлежит уже опытному поэту, вспоминающему личную и творческую юность. Само произведение объемное, многотемное, его полиметрическая структура обусловлена, в первую очередь, тем, что здесь мы наблюдаем контаминацию разных перформативных стратегий. Как мы понимаем, «жанровые пути лирической традиции могут порой перекрещиваться в пределах одного текста»

(Тюпа, 2013, с. 120). «Вечер на пустыре» – один из примеров гибридизации коммуникативных стратегий в металирике В. Набокова.

Первая строфа стихотворения открывается лексемой «вдохновение», это во многом определяет ведущую тематическую линию. Описание внутреннего преобразования субъекта-поэта в процессе творчества контрастирует с изображением внешнего пространства, представленного образами как будто ирреальными или даже фантастическими:

«Вдохновенье, розовое небо,
 черный дом с одним окном
 огненным. О, это небо,
 выпитое огненным окном!
 Загородный сор пустынный,
 сорная былинка со слезой,
 череп счастья, тонкий, длинный,
 вроде черепа борзой» (Набоков, 1991, с. 257).

Субъект языкового творчества испытывает достаточно интенсивные и необычные чувства: это одновременно и восторг, и желание плакать. В определенный момент он полностью отдается поэтическому порыву и ощущает *утрату самого себя*: «Что со мной? Себя теряю, / растворяюсь в воздухе, в заре; / бормочу и обмираю / на вечернем пустыре» (Там же). Ранее в работе, анализируя этот фрагмент, мы писали, что сомнамбулическое состояние лирического субъекта связано с процессом сочинительства, это подтверждают маркеры поэтического вдохновения, «подсвеченные» в тексте. Именно поэтологический код позволяет интерпретировать неясные, на первый взгляд, строки как стихи о творческом процессе: «Выходи, мое прелестное, / зацепись за стебелек, / за окно, еще небесное, / иль за первый огонек» (Там же). Очевидно, образ поэтического вдохновения здесь является адресатом лирического высказывания. В заключительных стихах первой строфы, как и в начале, мы обнаруживаем

антитезу: «пустой и беспощадный» мир противопоставлен творческому процессу и его жизненной важности для поэта («но родиться стоит ради / этого дыхания твоего» (Набоков, 1991, с. 257)).

Во второй строфе лирическое высказывание окрашивается в элегические тона, поскольку субъект вспоминает, как вдохновение овладевало им в прошлом: «Как смутно в юности заносчивой / мне довелось тебя узнать» (Там же). Поэту кажется, что тогда было «легче, проще: / две рифмы – и раскрыл тетрадь» (Там же). Используя металитературную топику, он подробно описывает процесс словотворчества: «Облокотившись на перила / стиха, плывущего, как мост, / уже душа вообразила, / что двинулась и заскользила / и доплывет до самых звезд» (Там же). Но, как мы знаем, поэтологические тексты В. Набокова не только об исключительности и красоте дара, многие стихотворения проблематизируют трудности мастерства («Придавлен душною дремотой...», «Семь стихотворений» и др.). И здесь восходящая интонация обрывается союзом «но», за которым следует разочарование: «Но, переписанные начисто, / лишась мгновенно волшебства, / бессильно друг за друга прячутся / отяжелевшие слова» (Там же).

В третьей строфе лирический субъект напрямую обращается к собственному прошлому («молодое мое одиночество») и рассуждает о креативных возможностях памяти. Воспоминания об ушедшем («старый дом, и бессмертное пламя / керосиновой лампы в окне» (Там же, с. 258)), о первых стихотворных опытах («бледный баловень / этих первых неопытных стоп» (Там же)) аккумулируют в сознании поэта мысль о цикличности времени: «все, что время как будто и отняло, / а глядишь – засквозило опять, / оттого что закрыто неплотно, / и уже невозможно отнять...» (Там же). Такое восприятие времени, памяти и творчества – залог метафизической позиции, в которой показан субъект-поэт.

Финал стихотворения возвращает читателя в настоящее, мы снова видим «огненное око» дома, описанное в начале стихотворения, только теперь окно представлено как наблюдатель, оно «глядит», «мигая» на окружающее пространство. Этот фрагмент, как и начальная строфа, сочетает поэтическую

образность и нарочито сниженное описание вещного мира («черные персты фабричных труб», «сорные цветы», «жестянка кривобокая», «пустырь в темнеющей пыли»), очевидно, таким образом реальные предметы переводятся на метауровень. Неслучайно лирический субъект рассуждает о сущности поэзии, призванной обессмертить увиденное, пережитое и запечатлеть это в памяти и в идеальном существовании – в плоскости эстетических переживаний (так, например, «увеличенный памятью» дом «краше вдвойне»).

Заключительные строки описывают встречу лирического «я» с умершим: «И человек навстречу мне сквозь сумерки / идет, зовет. Я узнаю / походку бодрую твою. / Не изменился ты с тех пор, как умер» (Набоков, 1991, с. 258). Обычно этот эпизод интерпретируют как встречу самого В. Набокова с его умершим отцом, мотивируется такое прочтение тем, что английский перевод стихотворения в сборнике «Poems and Problems» (1970) был дан с посвящением «Памяти В. Д. Н.» (отца В. Набокова – Владимира Дмитриевича Набокова, убитого в 1922 г.). На наш взгляд, прямое отождествление фигуры внетекстового автора с его лирическим конструктом слишком упрощает интерпретационный смысл и исключает альтернативные варианты прочтения текста, ценные с точки зрения литературоведения. Как пишет Ю. И. Левин, «интерес к реальному автору со строго академической точки зрения представляет собой некоторое “извращение”: реальный автор, вроде бы, должен быть для читателя так же безразличен, как наборщик, набравший текст; “живой автор” не должен быть обязательным приложением к поэтическому тексту» (Левин, 1998б, с. 464). Тогда как может попытаться объяснять финальные строки русскоязычный читатель (не набоковед), познакомившийся со стихотворением без учета авторского комментария? Если анализировать текст, не сосредоточив внимание только на его сепаративном фрагменте, то можно предположить, например, что в образе умершего выступает здесь сам лирический субъект. Поясним: в стихотворении достаточно четко артикулирована мысль о потере поэтом идентичности, акцентирован ретроспективный взгляд стихотворца на собственное поэтическое творчество. В речи субъекта, вспоминающего прежнего себя, многократно встречаются

элементы интроспекции. Все это позволяет допустить, что в качестве «другого» (героя-призрака) может выступать сам субъект-поэт, вспоминающий прежнего себя. Такая интерпретация представляется нам вполне допустимой.

Эксплицированное отделение поэта от собственного «я» мы можем отчетливо наблюдать в зрелом стихотворении В. Набокова «Мы с тобою так верили» (1938). Очевидно, произведение было «заготовлено как “шишковское”, хотя как таковое никогда не было опубликовано» (Старк, 1999). Это подтверждает автограф стихотворения, посланный В. Набоковым И. В. Гессену за подписью «Василий Шишков». Рассматривая «шишковские стихотворения» как небольшой цикл, М. Маликова отмечает, что эти поэтические тексты В. Набокова «объединены темой прощания поэта с дорогим ему прошлым, мучительного отказа от всего, что с ним связано, и перехода в новое состояние, которое описывается как сходное со смертью» (Маликова, 2015, с. 311). В стихотворении «Мы с тобою так верили» субъект речи обращается к собственной юности, прощаясь с ней. Лишь в первом стихе лирическое высказывание принадлежит составному «мы» (типология субъектов В. Я. Малкиной). Сразу в следующей строке «мы» распадается на «я» (которое мы можем идентифицировать, возможно, как поэта, точно – как писателя) и «ты» – юность субъекта, которая кажется ему *чужой* («по цветам не моей, по чертам недействительной»). Перед нами не просто ретроспективный взгляд художника слова на собственное прошлое («но теперь оглянулся я»), это размышление над своим творческим становлением и попытка отграничить прежние достижения от будущих.

Расставание с собственным «я» репрезентируется рядом динамических, эффектных образов: «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» (Набоков, 1991, с. 265). Как мы понимаем, разлука субъекта с прежним собой неотвратима. Наконец, в последней строфе происходит окончательное размежевание «я» и «своего другого»: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы» (Набоков, 1991, с. 265). Обратим внимание, что для лирического субъекта собственное прошлое становится

героем. Также здесь мы видим прием объективизации креативного сознания, примечательно, что субъект языкового творчества ссылается именно на свою прозу. Это характерно для зрелых метапоэтических стихотворений В. Набокова, написанных в тот период, когда лирика для автора становится второстепенной литературной деятельностью. В качестве примеров в этом случае можно привести стихотворения «Слава» (1942) и «Какое сделал я дурное дело» (1959), рассмотренные нами ранее. К слову, взгляд субъекта на себя как на «другого» проблематизируется в нарративном стихотворении «Слава» (1942), где inferнальным собеседником поэта оказывается, по сути, он сам, кроме этого, произведение заканчивается строками: «И увидел, как в зеркале, мир и себя / и другое, другое, другое» (Набоков, 1991, с. 274).

В финале анализируемого текста мы также наблюдаем рефлексию авторского сознания над метафорой творческого пути, которая, как мы помним, часто выступала смыслообразующей в ранних стихотворениях В. Набокова из сборника «Горний путь» (1923): «...а как долго нам верилось / в непрерывность пути от ложбины сырой / до нагорного вереска» (Там же, с. 265). Последняя строка замыкает композиционное кольцо (ср.: начальный стих – «Мы с тобою так верили в связь бытия»), подводя итог рассуждениям лирического субъекта. Метафора пути *вверх*, к творческим вершинам переосмысливается поэтом: *горний путь* оказался прерывистым, как и сама судьба художника слова (стихотворение написано в тот период, когда В. Набоков готовился покинуть Европу «вследствие событий, вторично разбивших... жизнь» (Бабинов, 2019б, с. 545)). Как и со многими элементами своего раннего творчества, поэт прощается с прежними смыслами, расстаётся с прошлым собой.

Как уже установлено, «для коммуникативной структуры металирики характерна автореферентность, через которую креативная сторона превращается в “своего другого”» (Ли, 2021, с. 35). Во многих, особенно зрелых, метапоэтических стихотворениях В. Набокова референтной (объектно-геройной) составляющей лирического дискурса является отношение субъекта-поэта к собственному творчеству. В настоящем разделе мы рассмотрели именно те примеры, в которых лирическое «я» выступает «героем» поэтических текстов.

3.5. Топос «смерть поэта»

Индивидуально-авторские представления об образе поэта и сущности поэзии интегрированы в художественном сознании В. Набокова с размышлениями о собственном ремесле и о судьбах других художников слова. Важным и менее исследованным аспектом авторской интерпретации мифа о поэте выступает, в частности, постижение *смерти поэта* как явления, в котором обнаруживается не только метафизическое измерение. В данном разделе мы рассматриваем танатологическую проблематику не с точки зрения реконструированной системы авторских взглядов, а исследуем выражение смертности в стилевом аспекте, обращая внимание на формальные решения и их место в структуре поэтических текстов В. Набокова.

Стихотворение М. Лермонтова «Смерть поэта» (1837), осмысливающее место Пушкина в истории отечественной литературы, открывает особый для русской поэзии надындивидуальный цикл (Левинтон, 1998, с. 193–195). Частью этого поэтического сверткста становится и сонет В. Набокова «Смерть Пушкина» (1924), написанный к 125-летию со дня рождения поэта. С достаточной полнотой стихотворение было проанализировано другими исследователями (Польская, 1999, с. 10–19; Рягузова, Ли Янь, 2018, с. 185–190; Верина, 2016), поэтому мы сконцентрируем внимание лишь на финале текста. Продолжая уже заявленную во втором катрене семантику подъема («В бреду своем он лез / по книжным полкам, – выше... до небес... / ах, выше!» (Набоков, 1924)), последняя строка с повторяющейся лексемой («Отпало все. И в небо он поплыл» (Там же)) интенсифицирует метафору вознесения. В лермонтовском претексте смерть фатальна и прискорбна, В. Набоков, продолжая поэтическую традицию, вносит, однако, иную проблематику и обогащает топос «смерть поэта» новыми коннотациями. В сонете поэтика перехода реализована в

соответствии с художественной концепцией автора, согласно которой смерть – не абсолютное исчезновение, а обретение новой формы бытия. Почему смертность в поэтическом творчестве В. Набокова обретает семантический статус начала, объясняет Я. В. Погребная: «Семантический объем понятия смерти <...> охватывает противоположные категории конца и начала, смерть выступает завершением одной формы бытия и одновременно началом другой» (Погребная, 2011а, с. 170). Смерть, таким образом, воплощается в подвижной парадигме *жизнь – смерть – посмертие – бессмертие*. Отсюда следует необходимость расширить семантическое поле концепта «смерть поэта» в рамках данного исследования, принимая во внимание и представления автора о потустороннем существовании «великих». Ведь реконструируя в стихотворениях ситуацию «смерть поэта» (обращаясь к образам А. Пушкина, А. Блока, Н. Гумилева, Ю. Айхенвальда, В. Ходасевича, Л. Толстого), В. Набоков моделирует и посмертное существование душ, предполагая обретение ими творческого бессмертия. Слово «поэт» мы рассматриваем в широком смысле, поскольку обращаемся к текстам, отражающим рецепцию автора на смерть поэтов, писателей и критиков.

В сонете «Смерть Пушкина» небо – пространство, куда «уплывает» душа после ухода, не охарактеризовано. Детальное описание обители поэтов, ушедших в бессмертие, обнаруживаем во втором стихотворении мини-цикла «На смерть А. Блока» (1921). Здесь же упоминается и Пушкин, и другие поэты – «божественные певцы» посмертия – Лермонтов, Тютчев, Фет. Их души, уплывшие «в рай, благоухающий широко» встречают «таинственного брата» – Блока. Встреча наделяется в структуре текста статусом запланированного действия. Ощущение предопределенности продолжается уровнем поэтической лексики – сочетаниями «жданный друг», «должный час». В описании места, где пребывают души поэтов, автор следует традиции изображения рая как места вечного блаженства. О. Дашевская отмечает, что рай в лирике В. Набокова репрезентирован в двух вариантах: как небеса (в сонете «Смерть Пушкина») или

как сад, который представлен в данном случае (Дашевская, 2000, с. 5–16). Пространство посмертия наполнено образами, интегрированными признаком весеннего обновления: благоухания, цветения («венки», «спутанные цветы», «розы», «май», «сады», «зелень»). Семантически сплетаясь, они создают сложный художественный образ, являющийся языковым эквивалентом посмертия: «мягкая цветная полутьма вечно дышащего мая». Гармоничный иномир, широта его «весны нездешней, безмятежной», в которой поэты продолжают «петь ... так нежно, / так безмерно нежно» резко контрастирует с миром земной жизни, описанным в заключительном катрене стихотворения. Реальность воспринимается обобщенным «мы» как «тюрьма», а современность – как «годы горестей и гнева». Историческое время, согласно общей концепции, осмысливается через трагическую судьбу Блока в тесной связи с размышлениями о пути России.

Первое стихотворение поэтического диптиха реализует политический дискурс и продолжает тему разочарования итогами революции, заявленную в более ранних стихотворениях. Наблюдая и оценивая реакцию общественности на события Октября, В. Набоков обращался к образам других поэтов, в частности, к образу Блока. Причину его гибели («растаял, как месяц туманный, / как далекий молитвенный звон...» (Набоков, 1991, с. 181)) лирический субъект стихотворения видит в том, что Блок был «обманут мечтой несказанной»: вихрь революции принес не только новый строй, но и разрушение, хаос. Набоковский конструкт пользуется поэтической палитрой Блока, воссоздавая стилистику его стихотворений («туманы», «луна», «неземная весна», «вечерние тени», «звон отдаленного храма»). Любовный мотив выходит на первый план, важная роль отводится узнаваемым образам «Прекрасной Дамы» и «бледного рыцаря». Впрочем, в финале стихотворения «бледный рыцарь» предстает обманутым: склоненный «на щит лучезарный», словно поверженный, он окружен лишь пустотой и «холодной мглой». Образ Прекрасной Дамы комбинируется с образом «чародейной отчизны», а нежность и трепет влюбленного

трансформируются в его ощущение небезопасности в новом мире: «Слишком сумрачна, слишком коварна / одичалая стала земля» (Набоков, 1991, с. 181).

В целом в цикле прослеживается система экзистенциальных оппозиций бытия / небытия. В первой части возвышенный образ поэта резко контрастирует с окружающим миром, во второй части гармоничное пространство посмертия противопоставляется хаосу действительности. «Жизнеутверждающий» пятистопный хорей второй части сменяет ретардацию первого фрагмента, где замедление повествовательного потока поддерживает и «размах» метра (трехстопного анапеста), и длина синтаксических конструкций. Исследуя жанровую трансформацию эпитафии и мемориальной лирики в поэтическом творчестве В. Набокова, В. Харитонов отмечает между частями цикла смену лирических жанровых планов: «продолжением элегии (едва ли не плача) становится стихотворение, в основе которого, пожалуй, одическое начало» (Харитонов, 2019, с. 164). Исследователь предполагает, что композиционное деление цикла обусловлено жанровой традицией плача, в основе которой дихотомия – разделение мира на земной и небесный (Там же, с. 123). На идейно-тематическом уровне антитеза также реализует модель авторских представлений о смерти и посмертии (земной мир / вечное бытие).

Через девятнадцать дней после смерти Блока был расстрелян Н. Гумилев. О гибели поэта В. Набоков написал стихотворение «Памяти Гумилева», включенное в цикл из четырех миниатюр под авторским заголовком «Гекзаметры» (1923). Архаизирующие потенции гекзаметра (самый употребительный размер античной поэзии) эффективно служат передаче особой патетичности, торжественности. Обстоятельства смерти не акцентируют поэтику расстрела, об этом В. Набоков напишет позже. Примечательно, что всего через несколько дней после написания этого стихотворения от пули погиб отец В. Набокова – Владимир Дмитриевич, позже мотив расстрела в стихотворениях поэта приобретет особую значимость. Итак, несмотря на то что обстоятельства смерти не конкретизированы, образ Гумилева в моменте казни воссоздан с достаточной полнотой, подчеркнуты его личные качества:

достоинство, отвага и решимость следовать жизненным и творческим принципам («Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила» (Набоков, 1991, с. 335)). Выразительность образов актуализируют в читательском сознании воспоминания о творческой манере Гумилева, в частности, его увлечение африканистикой («о диких ветрах африканских»). Цезура, фактически разделяющая повтор слов, только усиливает его, тем самым придавая значительность тому, о чем повествуется. Сближает этот текст с предыдущими стихотворениями обращение к образу Пушкина. Финал текста – потусторонняя встреча Гумилева со старшим поэтом. Только топос – рай – модифицируется здесь в античный Элизиум: «в *тиши* Елисейской» поэты говорят друг с другом. Диссонанс, вызванный «игрой» мотивных комплексов *слова* и *молчания*, усиливает ощущение текста – диалога с безмолвным собеседником. Лирический субъект обращается к умершему как к живому, при этом его речь не воспринимается как монолог, хотя высказывание принадлежит только ему. Очевидно, в этой формуле – восприятие образа умершего поэта как того, кто ушел из этого мира и обитает теперь в другом. Так снова продуцируется и выражается противопоставление земного бренного мира вечному бытию поэта в посмертии.

Обстоятельства гибели Н. Гумилева В. Набоков комментирует в лекции «Искусство литературы и здравый смысл»: «Одной из главных причин, по которой ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы... поэт продолжал улыбаться» (Набоков, 2019а, с. 467). Очевидно, ситуацию смертной казни автор моделирует в поэтическом тексте «Расстрел» («Небритый, смеющийся, бледный...», 1928), где изображает героя приговоренным к казни. Осужденный предстает «небритым, смеющимся, бледным»; далее читаем: «Так ждал он, смеясь и мигая...». Вопреки эстетическим установкам В. Набокова смерть в этом стихотворении не символизирует освобождение или обновление. Она насильственна, а значит, это абсолютное уничтожение, приносящее ужас и боль: «Все. Молния боли железной. / Неумолимая тьма» (Набоков, 2015б, с. 192). Анализируя этот

поэтический текст, исследователи отмечают, что В. Набоков вносит новую проблематику в надындивидуальный цикл, обращаясь к теме «бесстрашной смерти» поэта (Рягузова, Ли Янь, 2018, с. 185–190).

В стихотворении, написанном на смерть Ю. Айхенвальда («Перешел ты в новое жилище...», 1929) повторяется формула, использованная в «Памяти Гумилева», – обращение к умершему как к живому – монолог, который по сути диалогичен. К слову, в некрологе, написанным через шесть дней после смерти Ю. Айхенвальда, В. Набоков признавался: «Для меня... он сегодня так же жив, как и в ту субботу, за полчаса до несчастья...» (Набоков, 1928). Ситуация перехода души поэта в иной мир семантизируется как обретение «нового жилища». Особое внимание уделяется образу литератора: «писатель нищий, / иностранец с книгою в руках» (Набоков, 2015б, с. 204). «Книга» относит изображение к металитературной топике, продолжает которую и «страница», шуршащая в тишине пустой комнаты после ухода писателя. Лексема «комната» (символ земного жилища) повторяется трижды, причем дважды в составе анафоры («тихо было в комнате»). Прозаизация речи поддерживается инверсионным порядком слов, а также детализацией вещного, расширением бытописательного слоя текста: «В плотный гроб судьба тебя сложила, / как очки разбитые в футляр» (Набоков, 2015б, с. 204), «жилище», «соседи», «трамвайный огонек». В последнем примере мы видим намек на обстоятельства смерти критика: возвращаясь поздно ночью от Набоковых, он был сбит трамваем. Ю. Айхенвальд не заметил поезд на плохо освещенной улице, у него было плохое зрение, поэтому детализация вещного («очки разбитые») парадоксально усиливает не жизнь (бытовой план), а символизацию смерти. Земная жизнь не противопоставлена здесь небесному, как в предыдущих стихотворениях. Жизнь человеческая противопоставляется жизни поэта, посмертие (бессмертие) которого, продолжая логику, также отлично от посмертия не-поэта. «Тишина комнат», глухота соседей («Ничего не слышали соседи, / а с тобою голос говорил» (Набоков, 2015б, с. 204)) противоположны творческому началу – «голосу»: «Тихо было в комнате, но жило / в ней волнение, сокровенный жар»

(Набоков, 2015б, с. 204). Тематизируют тему творчества маркеры поэтического вдохновения: *гул, крылья, жар, присутствие муз*. Если в предыдущих текстах собеседником поэта в посмертии выступал другой поэт, то здесь он продолжает «говорить» со своим даром – высшим голосом: «Для тебя тот голос не потух / там, где неземное новоселье ныне празднует твой дух». Вспомним, что сам В. Набоков воспринимал творческий процесс как бессознательно-сознательный акт (идея наговаривающегося текста). В таком случае дар делает поэта бессмертным. Такой вывод исключительно важен, поскольку именно в этом тексте автор заявляет об инаковости поэта в рамках рассматриваемого концепта.

Подробно изучая стихотворение «Поэты», опубликованное в 1939 г. под псевдонимом «Василий Шишков» и отражающее среди многих тем и рецепцию В. Набокова смерти В. Ходасевича, А. Бабилов обнаруживает авторские интенции, аналогичные тем, которые были акцентированы нами в предыдущем тексте. Исследователь подчеркивает, что поэт у В. Набокова умирает «не весь» и смерть «не одинакова для всех, точнее иная для иных» (Бабилов, 2019, с. 87). Мы не будем подробно анализировать все детали текста, но обратим внимание на то, какими лексическими средствами здесь атрибутирован топос посмертного существования душ поэтов, куда они «переходят с порога мирского»: «...в ту область... как хочешь ее назови: / пустыня ли, смерть, отрешенье от слова, / иль, может быть, проще: молчанье любви» (Набоков, 1991, с. 267).

Мотив *отрешения от слова* обнаруживаем и в пространном, многотемном стихотворении с нарративной установкой «Толстой» (1928). Здесь разрабатывается тематический комплекс ухода писателя из жизни, из творчества, его отрешенности от земной суеты – «гула бытия»: «И он ушел, разборчивый творец <...> / Однажды он со станции случайной / в неведомую сторону свернул, / И дальше – ночь, безмолвие и тайна...» (Там же, с. 407). Ощущение авторской сопричастности, осознанная потребность присутствия в создаваемом мире составляют основу художественной стратегии В. Набокова. Концепция такова: авторское сознание продолжается в тексте, и ничто, даже смерть, не способно этого отменить. И добровольный отказ Толстого от творчества так или иначе ведет к преодолению смерти, к бессмертию, которое получает душа,

продолжаясь в созданном. Финал текста сопровождается сменой коммуникативной ситуации: конкретизированное «я», заменяющее абстрактное «мы», анонсирует всплеск авторского голоса. Субъект-поэт спешит заявить о своей принадлежности сфере языкового творчества: «Я чувствую, что рифмой расцветаю, / я предаюсь незримому крылу...» (Набоков, 1991, с. 407). Поэту известно, что «смерть – лишь некая граница», в его представлениях *memento mori* воплощается оригинально: «мне зрима смерть лишь в образе одном, / последняя дописана страница, / и свет погас над письменным столом» (Там же).

Однако мы помним, что такой концепции творческого преодоления смерти В. Набоков придерживался не всегда. В главе, посвященной изучению субъектной структуры поэтологических стихотворений автора, мы подробно писали о том, что «смерть поэта» атрибутируется лирическим конструктом В. Набокова в разных модусах: как немое рабство посмертного существования (субъект, не ощущающий себя творцом в полной мере); как отрицание самого факта смерти, утверждение бессмертия написанного и автора в нем (субъект-поэт).

Изучая автоэпитафийные мотивы в лирике В. Набокова, В. Харитонов подчеркивает: «По большому количеству стихотворений, в которых затронута тема собственной смерти, можно судить, что автор искал новые пути разрешения и поэтического выражения этой проблемы» (Харитонов, 2019, с. 126). Г. Барабтарло, анализируя позднее стихотворение «Как любил я стихи Гумилева!» (1972) – парафраз гумилевского фрагмента из «Я и Вы» (1918), и вовсе называет «до содрогания провидческими» набоковские строки об образе своей смерти (Барабтарло, 2021, с. 211). Закономерно и вполне естественно, что поэт, рефлексировав над судьбами других художников слова, задумывался и о собственном пути. В частности, для него было небезразлично, насколько сопоставим масштаб его личности с масштабом личности гения, например, А. Пушкина или Л. Толстого. Этот вопрос среди прочих он делегировал своему лирическому конструкту – субъекту-поэту, который уверен в том, что признание – «лучезарная легенда» («Толстой», 1928) коснется и его, обеспечив ему творческое бессмертие.

3.6. «Голоса стихов»: металитературная топка В. Набокова

Ключевыми компонентами образной структуры поэтологических стихотворений В. Набокова выступают стиховедческие, литературоведческие и собственно лингвистические термины, все они являются предметом нашего дальнейшего анализа. Эта метаязыковая составляющая поэтических текстов во многом помогает реципиенту понять особенности набоковского индивидуального стиля изложения.

Самые ранние поэтологические тексты В. Набокова уже обнаруживают метапосылки, как, например, стихотворение «Поэту» («Болота вязкие бессмыслицы певучей...», 1918). Здесь упоминаются фонетические (звук, созвучие), стиховедческие («рифмою трехсложной», размер) и общелингвистические термины (слово, смысл). Как отмечает Э. В. Пиванова, в стихотворении «сконцентрированы метапоэтические посылки, определяющие принципы поэтического творчества» (Пиванова, 2008, с. 53–54), основной акцент при этом делается на тех элементах, с которыми поэт может переусердствовать во вред собственному творчеству: «но рифмою трехсложной, / размером ломанным не злоупотребляй. / Отчетливость нужна и чистота и сила. / Несносен звон пустой, неясность утомила...» (Набоков, 1991, с. 18). Императивная форма, придающая лирическому высказыванию назидательную интонацию в сочетании с книжной лексикой («покинь», «иной», «могучий», «несносен») создают стилистический эффект эстетического трактата эпохи классицизма. Обнаруженные О. И. Федотовым «упрятанные в середину строфы фрагменты alexandrinского стиха» (Федотов, 2014, с. 133), только подтверждают наше впечатление. Анализируя стихотворение, исследователь называет текст «стихотворной инвективой молодого ригориста» и подчеркивает, что эстетические идеалы, которые юный стихотворец прокламирует с прямолинейностью неопита, конечно, восходят к классическим образцам

(Федотов, 2014, с. 133). Как мы видим, в ранних поэтологических стихотворения В. Набокова присутствуют поэтические клише, использование метатекстовых элементов во многом обусловлено традицией.

Со временем развивая стихотворную технику, В. Набоков стремится к большей описательности, постепенно отходя от лиричности и традиционных поэтических формул, что хорошо просматривается в стихотворении «В кастальском переулке есть лавчонка...». Оно было написано в 1923 г. (самом плодотворном для поэта Сирина) и впоследствии включено В. Набоковым в последний поэтический сборник «Стихи» (1979). Подбор поэтом слов, представленный с помощью развернутой метафоры, разыгрывается как сцена в лавке колдуна: «В кастальском переулке есть лавчонка: / колдун в очках и сизом сюртуке / слова, поблескивающие звонко, / там продает поэтовой тоске» (Набоков, 2015б, с. 79). Детализированное описание вещного мира аккумулирует ощущение сказочности и таинственности (ведь загадочна природа самого искусства). Упоминаются предметы самые разные: «кинжалы, четки – сказочный товар!», крыло Икара, голубые розы, пыльные книги, кукла, «завитки урны», «волосок лазурный / из гривы баснословного коня», камни, клинки. Среди всех этих «сокровищ» поэт ищет то, что подойдет именно ему. Сначала колдун предлагает поэту две лиры: «новейшую: большой позолоченный / хомут и проволоки вместо струн» (Набоков, 2015б, с. 79) и «старинную, в сухих / и мелких розах» (Там же). От обеих поэт отказывается, про первую – новейшую поэзию – он говорит лишь: «Я отстранил ее...». Вторая «лира дорогая» – традиционная поэзия – оказалась слишком нежной для рук поэта. Отказ от лиры можно интерпретировать как отказ от лирики, поэтому следующий товар, который предлагает поэту колдун – это описательные слова: «Затем мы с ним смотрели самоцветы, / янтарные, сапфирные слова, / слова-туманы и слова-рассветы, / слова бессилия и торжества» (Набоков, 2015б, с. 79). Примечательно, что, анализируя филологические термины в русскоязычных романах и рассказах В. Набокова, Н. А. Фатеева выделяет среди них авторские неологизмы типа «слова-щели (через которые утекала поэзия)» (Фатеева, 2017, с. 268). «Слова-

туманы» и «слова-рассветы» по аналогии также можно отнести к индивидуально-авторской терминологии, которая составляет метаязыковое поле творчества В. Набокова.

В финале стихотворения поэт отказывается от всего, что предлагает ему колдун, поскольку среди товаров нет того, что он искал: «Я не нашел. С усмешкою суровой / сложи, колдун, сокровища свои. / Что нужно мне? Одно простое слово / для горя человеческой любви» (Набоков, 2015б, с. 79). Перед нами размышление поэта не только о подборе слов, но и о границах поэзии, ее художественных возможностях: «человеческое» (горе любви) остается слишком индивидуальным, и поэтому не может быть выражено. Любовная тематика, как это часто бывает в творчестве В. Набокова, вписывается в поэтологическую направленность стихотворения. Здесь заметно акцентирован биографический контекст: произведение написано 17 января 1923 г, а, как мы знаем, 9 января семья Светланы Зиверт, возлюбленной В. Набокова, вынудила ее разорвать с ним помолвку (Набоков, 2018а, с. 8), что, конечно, отразилось и на судьбе, и на творчестве писателя (об этом подробнее пишет, в частности, О. Воронина (2023)). Наличием явных биографических следов поэзия Сирина принципиально отличается от прозы В. Набокова, в более зрелом творчестве, как известно, писатель таких подробностей тщательно избегал. Возвращаясь к структурным особенностям стихотворения, отметим: важным является то, что этот поэтический текст демонстрирует попытку перехода В. Набокова от «чистой» лирики к более описательным, а далее – повествовательным текстам. Мы говорим о междискурсивном взаимодействии – постепенном переходе В. Набокова от перформатива к большей нарративности, который, по наблюдению Дж. Бартона, окончательно совершится к концу 1920-х гг. (Johnson, 1991, p. 316).

В монографии «Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова» (2008) Э. В. Пиванова отмечает, что и субъект речи, и герои набоковских романов и рассказов *мучатся* (курсив наш. – А. Б.) над поиском слов: «В художественных текстах В. Набокова от лица героев и повествователя выражены размышления над поиском слова. Они могут сопровождаться

осознанием недостаточной языковой компетенции <...> С другой стороны, ситуация поиска слов может быть маркирована презумпцией отсутствия в языке нужных слов и конструкций, когда “готовые” слова не передают необходимый смысл» (Пиванова, 2008, с. 102–103). Заметим, что этот прием используется В. Набоковым раньше, чем в прозе, именно в поэтологических стихотворениях. Отбор лирическим субъектом-поэтом нужных языковых единиц представлен как процесс, лишенный легкости и блаженства. Одной из ключевых в стихотворениях о поэтическом ремесле выступает лексема «мука» и ее производные: «Слова – мучительные трубы» (Набоков, 1991, с. 350) («Олень», 1923); «Где б ни был я, одним я обуян, / одно зовет и мучит ежечасно» (Набоков, 2015б, с. 188) («От счастья влюбленному не спится», 1928); «мучась беззаконным / желаньем...» (Там же, с. 208) («Шел поезд между скал в ущелии глубоком...», 1930). Такая работа истощает поэта физически: «Муть / и комки в голове после черной / стихотворной работы» (Набоков, 2015б, с. 248) («Парижская поэма», 1943). В моменты невыносимых творческих мук субъект языкового творчества мечтает лишь об одном – «прорвать глухонемую ночь» («Придавлен душною дремотой», 1931).

С развитием поэтической техники в стихотворениях В. Набокова усиливается метаязыковая рефлексия, что особенно заметно в последнем набоковском лирическом цикле, опубликованном в Америке 1956 г. под незамысловатым заголовком «Семь стихотворений». На первый взгляд, цикл лишен тематического единства, формальная организация текстов разнородна с точки зрения строфики и ритмики. Однако смысловая доминанта здесь все же присутствует, об этом удачно высказался В. С. Харитонов: «Можно сказать, что этот цикл подводит итог многолетних размышлений автора над сутью литературного и, прежде всего, поэтического творчества... Таким образом, автор выстраивает цикл по принципам формирования эссе, когда кажущаяся свобода выражения подчиняется единой задаче – в данном случае размышлениям о поэте и поэзии, о предназначении лирики и в то же время о важности ее инструментария» (Харитонов, 2019, с. 165).

Обратимся к стихотворению «Все, от чего оно сжимается...» (1953), оно третье в цикле и самое объемное. Перед нами размышление поэта о подборе слов, при этом субъект языкового творчества идентифицирует себя демиургом и в полной мере ощущает свое мастерство: «все это под одною крышею / в плену моем живет, поет» (Набоков, 2015б, с. 265). В стихотворении усилена рефлексия над словом, его возможностями, звуковым и семантическим объемом. «Бедняками и скромницами» называет субъект-поэт «жильцов родного словаря», имея в виду слова, с которыми ему предстоит работать. Вспоминается, как в поэме «Домик в Коломне» (1830) А. Пушкин называл «мелкой сволочью» союзы и наречия, которые затрудняют подбор слов для рифм. Так и лирическому конструкту В. Набокова бывает непросто облечь живые образы воображения в нужную языковую и поэтическую форму: «но сводится к четверостишию, / как только ямб ко дну идет» (Там же). Тогда он заключает, что поэту нужно уметь удовлетворяться «ничьей меж смыслом и смычком», гармонизируя форму и содержание, искать между ними баланс. Однако после паузы, графически обозначенной как черта, отделяющая катрены, мы видим внутри высказывания лирического субъекта чью-то прямую речь: «“Но вместо всех изобразительных / приемов и причуд, нельзя ль / одной опушкой существительных / и воздух передать, и даль?”» (Набоков, 2015б, с. 265). И далее читаем: «Я бы добавил это новое, / но наподобие кольца / сомкнуло строй уже готовое / и не впустило пришлеца» (Там же). Получается, «чужое слово» (М. М. Бахтин) принадлежит не другому собеседнику, а «своему другому»: так эксплицируется диалог между частями креативного сознания в процессе подбора языковых единиц и создания стихотворения (в инициальной строке, возможно, маскируется одна из частей – сердце). Получившийся «подвижно-окончательный» текст похож на черновик, в котором запечатлен момент работы над стихотворением. Любопытно, ведь прозаик-Набоков считал, что читателю не нужно видеть «неприбранный манускрипт», однако в лирике черновые, вариативные размышления не только допустимы, они составляют самостоятельную тему (сюда же можно отнести стихотворение с метатекстовой заглавной формулой «Неоконченный черновик»

(1931)). Конечно, то, что на первый взгляд кажется исключением неподходящих вариантов, на самом деле является осознанной, полноправной частью текста. Это стихотворение можно рассматривать как образец метапоэтического автокомментария. «Как вариант металирики автокомментарий состоит в том, что автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста (Исрапова, 2015, с. 119). Подобный подход к созданию текста демонстрирует читателю, что поэт стремится создать собственную языковую картину мира, «переназвать», перекодировать реальность с помощью собственного языка, который становится метаязыком. Такое творческое поведение характерно для субъекта-поэта поздних стихотворений В. Набокова.

В поэтических текстах, где субъектом речи является поэт-эмигрант, важной выступает проблема сохранения русской речи и владение ею поэтом в условиях иноязычия. В поэтических текстах с интенцией желания субъект языкового творчества идентифицирует себя «рыцарем» русской речи. В своих молитвах поэт-изгнанник обращается к Господу и просит дать ему «отраду слов скупых и ясных» («Путь», <1925>), просит воскресить «душистую, родную» речь от «косноязычного» сна («Молитва», 1924). В стихотворениях, реализующих элегическую перформативную стратегию, поэт-изгнанник «оплакивает» не только Родину, но дореволюционное прошлое. «Героями» набоковского стихотворения «Петербург» («Так вот он, прежний чародей», 1921) становятся буквы дореформенного алфавита, о них, написанных на «вывесках лубочных», с ностальгической грустью вспоминает поэт-эмигрант:

«О, сколько прелести родной
в их смехе, красочности мертвой,
в округлых знаках, букве ять,
подобной церковке старинной!
Как, на чужбине, в час пустынный
все это больно вспоминать!» (Набоков, 1991, с. 301).

В позднем стихотворении «Есть сон. Он повторяется, как томный...» (1953) лирический субъект, напротив, отстраняется от ранящих воспоминаний и потому не хочет читать буквы, воскрешающие прошлое: «Р,О,С, – нет, я букв не различаю» (Набоков, 1991, с. 431). В зрелых поэтических текстах В. Набокова обеспокоенность поэта-изгнанника переходом на другой язык усиливает драматизм лирической ситуации. Субъект стихотворного послания «К России» («Отвяжись, я тебя умоляю!», 1939), измученный расставанием с Родиной, в отчаянии признается: «Я готов ... / променять на любое наречье / все, что есть у меня, – мой язык» (Там же, с. 269). Все чаще трудности владения родной речью в «чужом» языковом поле становятся темой не только стихотворений В. Набокова, но и его нарративной лирики:

«Года идут. Язык, мне данный,
скуднеет, жара не храня,
вдали живительной стихии.
Слова, как берега России,
в туман уходят от меня» (Там же, с. 401) («Разговор», 1928).

В этом же произведении читаем: «Легко мне на чужбине жить, / писать трудненько» (Там же), а в «Парижской поэме» (1943) встречаем такие строки: «и на русском Парнасе темно. / <...> С полурусского, полузабытого / переход на подобье арго» (Там же, с. 276). Сам В. Набоков воспринимал переход на английский достаточно болезненно, после переезда в Америку он практически перестал писать по-русски, за исключением стихов. В одном из писем Р. Гринберу В. Набоков признавался: «У меня с моей русской музой тяжелые, трагические счета, о которых идиоты, писавшие обо мне... не только не догадываются, но и не имеют того аппарата, чтобы представить себе моих отношений с русской словесностью, – и те совершенно бредовые ощущения, которые возбуждает во мне практическая невозможность писать мои книги по-

русски. <...> Когда уж совсем невыносимо пучит, пытаюсь отвертеться небольшими стихами» (цит. по: Маликова, 2015, с. 324).

В метапоэтическом дискурсе стихотворений В. Набокова особую акцентуацию получают мотивные комплексы «слова» и «молчания». Очевидно, это связано с художественной концепцией писателя, его идеей наговаривающегося текста. Она тематизируется, в частности, в стихотворении «Как я люблю тебя» (1934), где лирический субъект рассуждает о поэзии так: «И все страшней, что опрометчиво / проговорюсь и перебыю / течение тихой, трудной речи, / давно проникшей в жизнь мою» (Набоков, 1991, с. 260). Чтобы субъекту-поэту расслышать то, что ему сообщается, «наговаривается», он должен замолчать, стать «чутким, как дух» («Вдохновенье – это сладострастье...»). Мотив молчания, тишины репрезентирован во многих набоковских текстах о вдохновении: «Еще безмолвствую и крепну я в тиши. / Созданий будущих заоблачные грани / еще скрываются во мгле моей души...» (Там же, с. 67); «Но когда услада грозная / пронеслась, и ты затих, – / в тайнике возникла жизнь живая: / сердце или стих...» (Там же) («Вдохновенье – это сладострастье...»). В комментариях к роману «Евгений Онегин» В. Набоков писал о Пушкине как о поэте, для которого «жизнь и книга были одно» (Набоков, 1964), в данном случае – «сердце» и «стих» – одно. Необходимость поэта в тишине, его желание затаиться также выражается в употреблении предикативных форм повелительного наклонения: «О, я тебя молю, безмолвствуй, не дыши!» (Набоков, 1991, с. 36) («О чем я думаю? О падающих звездах...», 1918); «Молчи, не вспенивай души...»; «Молчи. / Замри...» (Там же, с. 261) («Как я люблю тебя», 1934). Безмолвствует не только субъект-поэт, но и реальный мир, противопоставленный миру поэтическому: «Еще не дышит вдохновенье, / а мир обычного затих: / то неподвижное мгновенье – / уже не боль, еще не стих» (Набоков, 1991, с. 122) («Люблю в струящейся дремоте...»).

Исследователи Э. В. Пиванова и Н. А. Фатеева, проанализировав тексты русскоязычных рассказов и романов В. Набокова, выделили филологические термины и понятия, использованные в произведениях, и классифицировали их.

Поскольку поэзия В. Набокова в этом отношении остается без внимания, мы подробно изучили состав метаязыкового поля лирики писателя и пришли к следующим выводам.

В поэтологических стихотворениях В. Набокова употребляются *собственно фонетические термины*: «голос», «звук» (встречается более 45 раз), «созвучие», «слог». Самой распространенной единицей *лексического уровня* является «слово» в сочетании с разными эпитетами («правильное», «непостижимое», «недописанное», «переписанные начисто слова»). Слова – не просто строительный материал для поэта, в его творческом сознании они персонифицируются («кроткие друзья», «жильцы родного словаря / такие бедняки и скромницы»; «Бессильно друг за друга прячутся / отяжелевшие слова»). К терминам лексического уровня мы также относим «имя», «словарь», специальные лексические средства («с полурусского, полузабытого / переход на подобье арго», «наречье») и индивидуально-авторскую терминологию В. Набокова («слова-туманы», «слова-рассветы»). Среди *общелингвистических понятий* мы встречаем «речь» и «язык», на *уровне пунктуации* выделяется «запятая», среди лингвистических терминов, связанных с разными *уровнями языка*, обнаруживаем «правописание». «Героями» метапоэтических стихотворений В. Набокова также становятся буквы, «азбука», «запись», представляющие *графический уровень*; «изобразительные приемы» и *тропы* («метафор, даже аллегорий / я не чуждался никогда»). К уровню *морфологии* мы относим части речи, о которых говорит субъект-поэт («глухой глагол», «опушка существительных»). В поэтологических стихотворениях В. Набокова также упоминаются *литературные жанры* («очерк единственный», «баллада», «поэма», «новелла») и *жанры речевые* («беседа», «разговор»), *уровни и части текста* («стих», «строка», «страница», «отрывок»), *композиционные приемы* («наподобие кольца»).

Самая многочисленная группа включает в себя *стиховедческие термины*. Субъект-поэт рассуждает о «неопытных *стопах*» и *ритмических словоразделах* («цезура»). «Стих» персонифицируется («горит мой стих живой», «резвая игра

стиха») и наделяется разными качествами («неправильный», «верный», «когтистый», «скуластый и осипший», «нагой», «восторженный», «чистый», «сияющий», «весенний», «стройный», «жгучий», «холодный», «роскошный», «скупой», «старинный», «натертый стих блистает чище меди» и др.) Поэтологическая терминология вынесена в заглавие некоторых стихотворений («Три шахматных сонета», «Гекзаметры», «Неправильные ямбы»). Упоминаются *виды строф*: четверостишие («но сводится к четверостишию, / как только ямб ко дну идет»), сонет («на доске составил я сонет»; «где нам дадут за рифму целый ужин / и целый дом за правильный сонет»). *Рифма* называется «красногубой», о ней говорится: «рифма от тебя бежит», «изумленье рифмы».

«Героями» металирики В. Набокова становятся и *стихотворные размеры*: «ямб искусно-разговорный», «ямб железный»; «размер простых стихов». Есть даже стихотворение, посвященное исключительно стихотворным размерам («Размеры», 1923), в нем упоминаются «мерный амфибрахий», «гулкий дактиль», «ямб ликующий, поющий, говорящий», а также «гекзаметр», «хорей» и любимый В. Набоковым анапест. О своих метрических предпочтениях поэт признавался в стихотворении «Слава» (1942): «И тогда я смеюсь, и внезапно с пера / мой любимый слетает анапест» (Набоков, 1991, с. 273). О. И. Федотов называет анапест «фаворитом в метрическом репертуаре Набокова»: «После ямба анапест занимает второе место, опередив даже хорей, не говоря о других метрах» (Федотов, 2014, с. 144).

Семантическая многомерность следующих фраз также позволяет отнести их к металитературной топике: «бессмертная страница в молниях помарок», «мастерства предел», «капля солнца в венчике стиха», «стихотворная работа», «словесная тоска», «шелестящие сердца старинных книг», «отзвуки лиры безграмотной», «антология стихов», «неоконченный черновик» и др. Отметим, что лексема «дар» достаточно редко употребляется в стихах о поэтическом ремесле: «И вспомнил я свой дар, ненужных светлых муз, / недолговечные созвучья и виденья» («Художник-нищий», 1923): «дар лучезарный, дар страданья» («Молчи, не вспенивай души...»). В поэтологических текстах

В. Набокова можно также выделить рефлексемы (определение Н. А. Николиной (2009)) – высказывания, комментирующие слова или выражения: «стихами расцветаю»; «остываю я словами», «каждый звук, как себя, сознаю», «рифмую радугу и прах».

Если в целом говорить о том, как на протяжении творческого пути меняется состав метаязыковой составляющей стихотворений В. Набокова, то можно отметить, что, начиная с ранних стихотворных опытов писатель, конечно, проявлял внимание к языковым явлениям, так как язык – главный инструмент и основной материал для стихотворца. Однако поначалу в центре внимания лирического субъекта В. Набокова чаще оказывались языковые средства, связанные непосредственно с порождением стихотворного текста: «звук», «слог», «слово», «рифма» и т.п. Эти метаязыковые элементы вполне традиционны, можно вспомнить о том, как А. С. Пушкин и его современники посвящали целые стихотворения поэтическим и языковым явлениям. И только с течением времени поэтический текст В. Набокова превращается в доведенное до высокой степени мастерства «стихотворение стихотворения» (Н. С. Бройтман), именно тогда метапоэтическая направленность становится более эксплицированной. Самые разные средства метаязыковой репрезентации включаются теперь не только в описание текста, но и самой жизни: «В этом мире страшном, не нашем, Боже, / буквы жизни и целые строки / наборщики переставили» (Набоков, 1991, с. 359) («Кубы», 1924). Метапоэтическое поле лирических текстов В. Набокова постепенно расширяется, в него со временем включаются стиховедческие, языковедческие термины и специальные лингвистические явления, это особенно актуально для текстов, где субъектом речи выступает собственно поэт. Так, например, в поздних русских стихотворениях субъект-поэт рефлексировал над литературными жанрами, употреблением частей речи, тропов и др. В английских поэтических текстах В. Набокова функционируют такие сложные термины, как, например,

«анжамбеман» («Perhaps my text is incomplete. / A poet's death is after all / A question of technique, a neat / Enjambment, a melodic fall» («The Room», 1950).

«Словесно-литературная ориентированность» (Ю. Левин) В. Набокова связана с тем, что он был не только писателем, блестящим стилистом, но и филологом, изучал литературу и языки, преподавал, в частности поэтому В. Набоков и синтезировал тексты, и подходил к ним аналитически. В «Строгих суждениях» (1973) он называл образ, фигуру речи «главной, неотъемлемой сущностью, родимым пятном поэта» (цит. по: Бойд, 2020, с. 218), вполне закономерно, что писатель использовал разнообразные языковые и стилистические приемы не только в прозе, но и в поэтическом творчестве, особенно в зрелом периоде. Как отмечает Н. А. Фатеева, «С помощью лингвистических и стиховедческих понятий В. Набоков означает не только сферу языкового творчества, но и весь свой художественный мир» (Фатеева, 2017, с. 267). Это наблюдение справедливо и в отношении лирики писателя. Подводя итоги, отметим, что в поэтологических стихотворениях В. Набокова нами выделен комплекс «творчество и его механизм», его образные и лексические эквиваленты. В лирических текстах с метаязыковой рефлексией наблюдается двусторонний процесс: поэтизация «стиховедческих» мотивов, поэтических приемов и технологизация поэтического творчества. Отмечено усиление метаязыковой рефлексии, эстетизация терминов поэтики. Заслуживают специального исследования поэтико-ремесленные соответствия, говорящие об изоморфизме текста / жизни, поэзии / мира, «течения речи» / молчания поэта. Изучение металитературной топики В. Набокова открывает новые перспективы в интерпретации, оценке поэтических опытов автора и восприятии их как творческой лаборатории для метапрозы писателя.

Выводы

Изучив объектную составляющую метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова, мы прежде всего обратили внимание на важнейший компонент автопоэтических текстов разных лет – образ музы – и рассмотрели способы его репрезентации. В ранних поэтологических стихотворениях состояние творческого подъема описывается поэтом достаточно традиционно: как трансфер в другое измерение или состояние. Состояние вдохновения может оцениваться субъектом языкового творчества как положительно, так и с негативными коннотациями, например, кодируясь морбуально. В текстах, отличающихся усилением метаязыковой рефлексии, муза может выступать как инструментальная часть поэта, ее образ, как правило, метафоризируется и требует дешифровки, которая возможна благодаря обнаружению поэтологических маркеров (гул, звон, холод / жар, полет, звезды, огонь, говорение, бормотание и др.).

Образ поэзии также может быть выражен имплицитно. Примеры его метафорической репрезентации сближают поэтическое творчество с другими видами искусства, интеллектуальной деятельностью, бытовыми вещами и др. Сопоставительный анализ этих примеров с некоторыми образцами набоковской прозы показывает, что метафоры, в целом отличающие метапоэтику В. Набокова, первоначально генерировались именно в металирике писателя, которая, таким образом, рассматривается нами как творческая лаборатория для его метапрозы.

Важной частью образного мира автопоэтических стихотворений выступает и поле памяти. Изучив креативные функции воспоминания в метапоэтическом дискурсе В. Набокова, мы видим, что мнемонические

процессы, выступая в том числе формальным измерением поэтического текста, играют важную роль в механизме его создания.

Референтной составляющей набоковских поэтологических стихотворений также является отношение субъекта-поэта к своему искусству. Лирическое «я» в таком случае выступает в качестве «своего другого». Анализ избранных стихотворений демонстрирует, как менялся авторский взгляд на собственное поэтическое творчество в разные периоды. Эти наблюдения расширяют объем читательских представлений о лирике В. Набокова в целом и его поэтической рефлексии в частности.

В художественном сознании писателя восприятие поэта и поэзии соединяется с размышлениями о судьбах других художников слова. В частности, лирический субъект его текстов стремится осмыслить «смерть поэта», которая в одном случае представляется как немое существование в вечности, а в другом — как отрицание самого факта исчезновения.

Наконец, мы рассмотрели стихотворения, в которых ключевыми компонентами образной структуры являются стиховедческие, литературоведческие и лингвистические термины. Особую акцентуацию в метапоэтическом дискурсе В. Набокова также получают мотивные комплексы «слова» и «молчания». Уже самые ранние тексты обнаруживают метапосылки, однако важно отметить, что метаязыковое поле набоковской поэтологической лирики расширяется одновременно с совершенствованием поэтического языка.

Таким образом, в способах выражения поэтологической направленности стихотворений авторское сознание проделывает путь от традиционных форм к более сложным индивидуально-авторским стилевым приемам.

Глава 4. Рецептивная составляющая коммуникативной структуры металирики В. Набокова

В данной главе изучается рецептивная (адресатно-читательская) составляющая лирического дискурса. Исходя из положения о том, что металирика как эстетический дискурс нуждается в адресате, в этой главе мы исследуем, каким образом дискурс метапоэтических стихотворений В. Набокова моделирует отношение адресата к поэтологической теме. В соответствии с адресатными особенностями поэтологических стихотворений В. Набокова изучается их суггестивный потенциал. Также исследуются характеристика, коммуникативная и эстетическая функции набоковского читателя, поле его компетенций, определенных креативным сознанием, проблематизируется авторская концепция «читательского труда».

4.1. Суггестивный потенциал перформативных стратегий

Реализации поэтологических тем и функций в металирике, как известно, могут варьироваться по ценностной архитектонике и этосу суггестивности, составляя инвариант определенного лирического жанра (Ли, 2021, с. 46). В предыдущих параграфах работы мы исследовали креативный потенциал перформативных стратегий металирики В. Набокова, уделив внимание изучению модуса самоактуализации лирического субъекта и ценностной архитектоники. В заключительной главе мы фокусируемся на исследовании такого параметра лирического дискурса, как «этос суггестивности коммуникативного события» (Тюпа, 2013, с. 100), то есть рассматриваем степень

вовлеченности адресата метапоэтических стихотворений В. Набокова в актуальное коммуникативное событие. Для большей наглядности из всего корпуса поэтологических текстов мы выбрали и анализируем те, в которых адресат высказывания выражен эксплицитно.

Начнем с ранних набоковских стихотворений из сборника «Горний путь» (1923), реализующих одическую перформативную стратегию. Мы помним, что субъект речи в них утверждает позитивные смыслы, воспекает жизнь и созданный Творцом мир. Обращаясь к окружающему пространству, поэт воодушевленно декларирует: «сладость мира, я славлю тебя!» («Блаженство мое, облака и блестящие воды...»). Имплицитный адресат стихотворений вслед за субъектом испытывает экстатическое восхищение, разделяет эвдемонизм и позитивные эмоции лирического «я», поскольку референтная фигура (объект «хвалы») как раз призвана возбуждать в читателе именно суггестию восторга (Тюпа, 2013, с. 107). При этом имеется в виду «не всякий “восторг”, но исторгающийся из повседневности “среднего мира” и вос-торгающийся, вос-хищающийся, возносящий к вершинам миропорядка» (Там же). Поскольку в ранних стихотворениях В. Набокова творчество еще не становится своим же мотивом, можно сказать, что на данном этапе лирический дискурс формирует отношение адресата к поэтологической теме опосредовано. Чаше рассуждения поэта, ощущающего себя стихотворцем в начале пути, не столько объясняют читателю тонкости поэтического ремесла, сколько мотивируют его вслед за наблюдательным художником замечать креативный потенциал самой жизни и окружающего пространства.

Стихотворное послание «Ю. Р.» (1919) также проникнуто радостным принятием жизни, несмотря на ее хрупкость и быстротечность («хрупкая арфа бытия»). Обращаясь к своему другу, лирический субъект признается, что относится к своей судьбе «беспечно», как к «веселой опасности». Однако это не легкомысленность, а вера в некий высший промысел, в то, что дарованные «небом жизненного мая» и «гроза», и «радуга» в равной степени благотворны для него. Такая позиция субъекта («позиция совмещения личного “я” с

некоторой сверхличной заданностью» (Тюпа, 2013, с. 107)) вполне подкрепляет суггестивный «эффект» одической стратегии – активацию чувств восторга и восхищения «вершинами миропорядка». Субъект твердо знает: все так, как должно быть. Манифестация подобных идей вполне соотносится с одическим этосом легитимности. Вдохновленный поэт, пользуясь формой составного «мы» («я» и его друг-адресат), провозглашает: «Дверь черную в последний час / мы распахнем легко и смело» (Набоков, 1991, с. 56). Помним при этом, что лирическое высказывание обращено к другу, между субъектом и эксплицитным адресатом установлены явно доверительные, близкие отношения. Аккумулируется та самая «вербальная магия» (так определяет суггестию Г. Фридрих (2010)), и вот уже и адресат по «ту сторону» текста ощущает готовность к подобным «подвигам». Решительность и бесстрашие, «передающиеся» от субъекта реципиенту, вполне коррелируют с «героикой» как жанрообразующей эстетической модальностью оды (Тюпа, 2013, с. 107).

Если героический этос оды – этос легитимности, то сатирический этос инвективы проявляется в лирическом «негодовании» (Там же). Как мы знаем, «суггестия негодования мотивируется недостойностью, ущербностью явлений бытия, нелегитимных относительно актуализируемой регламентарной заданности» (Там же). В стихотворениях В. Набокова разных лет лирический субъект, давая правовую оценку октябрьским событиям 1917 г., подчеркивает их незаконность, что в полной мере соответствует жанрообразующей эстетической модальности инвективы: «Да, были дни, – но незаконно / сменила буря тишину» (Набоков, 1991, с. 300) («Петербург» («Так вот он, прежний чародей», 1921). Субъект языкового творчества акцентирует внимание на преступности случившегося: «там, сполохами окружен, / мир сотрясается, и старый / переступается закон» (Там же, с. 42) («Поэт» («Среди обугленных развалин...», 1918). Ключевыми лексемами в набоковских стихотворениях, описывающих советскую действительность, выступают «мука», «горе», «стыд», «позор», «жестокость», «мерзость», «прах», «нагота» и т. п. Конечно, лексемы с подобным семантическим шлейфом воздействуют на воспринимаемое сознание достаточно

эффективно, реципиент, очевидно, разделяет возмущение и другие негативные эмоции лирического субъекта. Творчество, как мы помним, выступает для поэта, творящего «вопреки» внешним обстоятельствам, спасительным пристанищем, где он может укрыться от страшной реальности. Подобная оптика, конечно, формирует определенное отношение читателя к поэтическому искусству: реципиент проникается идеей того, что созидательная сила творчества сильнее жизненных катастроф.

Интересный пример набоковской металирики – стихотворение «К России» («Отвяжись, я тебя умоляю!...»), написанное в Париже в 1939 г. Здесь читателю предстоит испытать, что называется, смешанные чувства, поскольку принадлежащее к «шишковскому» циклу, произведение представляет собой пример контаминации разных перформативных стратегий. Как известно, жанровые пути поэтической традиции могут пересекаться в пределах одного стихотворения, такое совмещение в лирике В. Набокова чаще наблюдается именно в зрелом периоде творчества. В анализируемом тексте хорошо просматривается связь элегической и инвективной стратегий. В лирической экспозиции, выполненной, как и весь текст, трехстопным анапестом, к которому В. Набоков вернулся в 1930-е гг. после продолжительного перерыва (Федотов, 2014, с. 150), отчетливо звучат инвективные интонации. Стихотворение открывается императивным и достаточно резким обращением лирического субъекта к родине: «Отвяжись, я тебя умоляю!». По некоторым признакам мы догадываемся, что «я» относится к сфере языкового творчества, также из контекста мы понимаем, что лирическое высказывание принадлежит изгнаннику. Самоощущения субъекта проникнуты горечью и трагизмом, его доминантная интенция – жалоба, в голосе поэта мы слышим сетование на судьбу. Описывается ситуация, когда словотворчество инспирировано воскресением образов прошлого, это причиняет поэту невыносимую боль: «Вечер страшен, гул жизни затих. / Я беспомощен. Я умираю / от слепых наплываний твоих» (Набоков, 1991, с. 269). Мортальность усложняется образом «двух несмежных могил», поэт также сравнивает свой внутренний мир с угольной ямой и просит

Россию (адресат высказывания), «не нащупывать» в этой яме его собственной жизни. Расставание поэта с родиной, которое произошло вопреки его желаниям, воспринимается субъектом как огромное бедствие и описывается им как агония.

Средняя часть стихотворения является наивысшей эмоциональной точкой лирического обращения и выражает готовность субъекта совершить отчаянный шаг – безвозвратно отказаться от родины: «Навсегда я готов затаиться / и без имени жить я готов. Я готов, / чтоб с тобой и во снах не сходиться, / отказаться от всяческих снов» (Набоков, 1991, с. 269). Центральный, четвертый катрен, как нам кажется, является примером инфинитивного письма (А. К. Жолковский): «обескровить себя, искалечить, / не касаться любимейших книг, / променять на любое наречье / все, что есть у меня, – мой язык» (Там же). Здесь мы видим «однородные инфинитивные серии (не короче трех членов), зависящие от одного управляющего слова и благодаря своей протяженности, развивающие мощную инерцию» (Жолковский, 2020). Ряд инфинитивных форм управляется изъяснительным «я готов», которое, однако, редуцируется в четвертой строфе стихотворения. Содержательный план этого фрагмента текста вполне согласуется с определением А. К. Жолковского, назвавшего «медитативное» наклонение инфинитивной поэзии, «медитацией о виртуальном инобытии» (Там же). Как поясняет исследователь, «“виртуальное иное” отвечает за категории модальности, альтернативности, чужести, перемены, перемещения, превращения» (Там же). Лирический субъект в набоковском стихотворении вербально готов отказаться от связи с недостижимой родиной, но с точки зрения коммуникативной структуры текста, отречение поэта представляет собой клятву верности отчизне. Ее облик, несмотря на все «ностальгические неразберихи» («Парижская поэма», 1943), вдохновляет и рождает в креативном сознании самые теплые, родные образы: «дрожащие пятна березы», «дорогие глаза». Национальный компонент также подкрепляется хорошо узнаваемым парафразом строк Н. Некрасова (ср.: «Тот, кто вольно отчизну покинул, / волен быть на вершинах о ней» (Набоков, 1991, с. 269); «Кто живет без печали и гнева, Тот не любит отчизны своей...» (Некрасов, 1865)).

В финальном четверостишии мы видим усиление инвективной интонации, которую на протяжении всего стихотворения поддерживали и подчеркнуто резкий строй речи (несмотря на использование обычно напевного анапеста), и тон обращений субъекта к эксплицитному адресату высказывания («отвяжись», «не смей»). Открываясь инвективным императивом, текст оканчивается строками: «Ибо годы прошли и столетья, / и за горе, за муку, ха стыд, – поздно, поздно! – никто не ответит, / и душа никому не простит» (Набоков, 1991, с. 269). В одной из строчек лирическое «я» обращается к России с просьбой его «пожалеть». Конечно, и имплицитный адресат, посредством суггестии страдательного переживания «включается» в сочувствие. Наблюдая за драмой субъекта, он становится ее соучастником, испытывая спектр сложных, противоречивых чувств. Читатель сталкивается с непривычной для него поэтической моделью, ведь традиционно отношения поэт – Россия окрашиваются любовью, тоской, но едва ли они сопровождаются просьбами «отвязаться». Имплицитный адресат стихотворения ощущает себя в таком же тупике, что и субъект речи: разрыв с родиной окончателен и необратим, однако связь болезненна и вечна. Проникаясь ситуацией разлуки поэта с Россией, вникая в причины этого расставания, читатель также начинает разделять негативные переживания субъекта, его обиду и даже возмущение, поскольку, так на него воздействует инвективная интонация (сатирический этос проявляется в негодовании (антивосторге)) (Тюпа, 2013, с. 107). Таким образом, в рецептивном сознании смешиваются чувства сострадания и недовольства, можно сказать, что эта запланированная сложность восприятия ослабляет рецептивную компетентность и привносит амбивалентность в суггестивность элегии. Примечательно, что именно это обращение к России оказалось последним из многочисленных обращений В. Набокова к отечеству (Маликова, 2015, с. 360).

Если исследовать суггестию в более ранних набоковских поэтологических элегиях, то стоит обратить внимание на стихотворение «Будь со мной прозрачнее и проще...» (1919). Анализировать его как автопоэтическое можно только с условными оговорками, поскольку поэтологическая линия здесь развита слабо,

лишь единожды мы обнаруживаем в тексте намек на принадлежность субъекта творческой сфере. Однако стихотворение достаточно наглядно демонстрирует механизм суггестивного «эффекта околдования» (Г. Фридрих), поэтому его анализ представляется нам необходимым в рамках исследования. Имеющее форму обращения, произведение напоминает исповедь: перед нами лирическое откровение того, кто потерял в своей жизни все. Судя по всему, высказывание обращено к возлюбленной или к близкому человеку. Рассказывая *ей* историю своей судьбы, лирический субъект ждет в ответ такой же открытости, он надеется на общение без масок: «Будь со мной прозрачнее и проще», «Будь нежней, будь искреннее». При этом субъект возлагает на свою собеседницу (соответственно и на читателя) определенную моральную и эмоциональную *ответственность*, о чем говорят обрамляющие текст фразы: «у меня осталась ты одна», «ты одна осталась у меня». Как мы знаем из работ В. И. Тюпы, именно неотрадиционалистский эстетический дискурс ученый называет дискурсом *ответственности*, имея в виду, что здесь важной является совместная работа автора, героя и читателя (Тюпа, 2024, с. 129). Значимость взаимодействия «этих троих» (Б. Пастернак) мы видим и в лирическом дискурсе В. Набокова.

В трех четверостишиях лирический субъект рассказывает о том, как потерял сначала свой дом и беззаботную юность («Дом сожжен и вырублены рощи, / где моя туманилась весна» (Набоков, 1991, с. 83), затем он лишился друга, погибшего в бою, потом – родины. Черeda потерь (мы видим нагнетание образов) приводит субъекта к обострению внутреннего конфликта (сон / явь), духовному падению и творческому опустошению: «И во сне я с призраками реял, / наяву с блудницами блуждал, / и в горах я вымыслы развеял, / и в морях я песни растерял» (Там же). Оставшись один, лирический субъект ищет опоры, и его последним пристанищем он просит стать ту, у «огня» которой ему суждено тосковать о прошлом.

Использование в тексте фигуры эксплицитного адресата в данном случае – ключевой усилитель суггестивного воздействия. Эффект «присутствия»

превращает лирический монолог в диалог с «нулевым» слушателем, в котором роль второго «молчаливого» собеседника невольно занимает реципиент. Императивы «Будь со мной...», «помни» обращаются не в пустоту, а к созданному конструкту «ты», читатель неосознанно встает на место этого эксплицитного адресата, становясь еще одним участником доверительного разговора между близкими людьми. Таким образом размывается граница между измерением текста и воспринимаемым сознанием, усиливается суггестивное воздействие. Вместе с субъектом мы переживаем опыт крушения прежнего мира и так проникаемся его ситуацией утраты, что даже, кажется, слышим стук дятла, о котором вспоминает лирическое «я». Субъект речи представляет себя разбитым, лишенным всего, он так откровенно рассказывает о своей боли, что адресат начинает воспринимать его беззащитным, нуждающимся в помощи (помним, что элегический этос состоит в личностном кенозисе, то есть в самоумалении (Тюпа, 2013, с. 117)). Все это, конечно, вызывает в реципиенте желание утешить, пожалеть, то есть активизирует именно суггестию элегии – суггестию страдательного сопереживания. При этом мы наблюдаем, что размышления элегического поэта о творчестве в изгнании в этом и предыдущем стихотворениях способствуют и читательским рассуждениям о трудностях художественного письма в условиях иноязычия.

В стихотворном послании «Родине» («Воркующею теплотой шестая...», 1923) лирическое высказывание принадлежит поэту-изгнаннику, живущему на чужбине уже некоторое время, можно сказать, что он отчасти адаптировался к разлуке с родиной, во всяком случае переживает он ее не так остро, как это описано в предыдущем тексте («как тень твоя, чужой апрель мне сладок»). Интенция лирического субъекта развивается здесь не в направлении прошлого, а ориентируется на будущее, реализуясь в перформативе желания. Все мечты и порывы поэта-изгнанника связаны с центральным образом стихотворения – персонифицированной Россией, выступающей адресатом высказывания: «Все ждет тебя душа моя простая, гадая у восточного окна» (Набоков, 1991, с. 337). Мотив гадания поддерживает общий настрой ожидания, веры в лучшее; окно,

выходящее на восток, символизирует желание субъекта хоть ненадолго приблизиться к отчизне, поддержать с ней если не физический, то по крайней мере, ментальный и чувственный контакт. Текучесть и зыбкость образов подкрепляют призрачность образа родины и создают ощущение сна или видения («твой светлый лес плывет, как сон шумящий, / а воздух – как дрожащая вода», «текущий блеск твоих дождей» (Набоков, 1991, с. 337)). Собственно, о сохранении связи с утраченным домом все *просьбы* поэта, обращенные к отчизне: «Позволь мне помнить», «позволь мне жить», «не укоряй». Для лирического субъекта Россия – главный источник вдохновения, с ним напрямую связан его поэтический дар, который аккумулируется мнемоническими процессами. Поэт не винит родину в разлуке, не стремится вернуть ее или вернуться, но он желает сохранить право помнить Россию и воплощать ее образ в своем творчестве: «Позволь мне жить, искать Творца в творенье, / знать изумленье рифмы и любви. / Не укоряй в час трудного горенья, / что вот я вспомнил ландыши твои» (Там же). Тут важно напомнить, что в металирике высказывания субъекта-поэта часто направлены на то, чтобы и читатель испытал творческие потуги. В данном случае лирический субъект проблематизирует мысль о трудностях поэтического ремесла не случайно, очевидно, это побуждает реципиента задуматься о механизмах текстопорождения и сущности поэтического творчества.

Финал стихотворения представляет собой воображаемое осуществление главной мечты лирического «я». Последний катрен описывает будущий «взлет» родины и их долгожданную «творчески-тихую» встречу: «склонюсь, шепну: вот мой простой подарок, / вот капля солнца в венчике стиха» (Там же). Как мы видим, поэт полон надежд и рассчитывает реализовать свои желания. Конечно, предполагается, что читатель разделит эти же чувства, поскольку эмоционально-волевая тональность волеизъявления подразумевает «индивидуализированную суггестию позитивной солидарности с лирическим героем, суггестию надежды» (Тюпа, 2013, с. 120). Помогают «внушить» реципиенту соответствующее состояние в том числе и синестетические образы, активизирующие разные сенсорные системы: «воркующая теплота», «холодок, щемящий», «сон

шумящий» и т. п. Все это создает в воспринимаемом сознании эффект полного погружения в воспоминания и ощущения лирического субъекта, вовлекая имплицитного адресата в переживание личных и творческих состояний поэта. Обращая внимание на затекстовое поле, мы видим, что стихотворение посвящено сестре В. Набокова, Елене, с которой они были близки, эта деталь также может дополнительно сообщать читателю доверительную интонацию.

Как мы помним, часто выраженным адресатом лирических обращений в металирике В. Набокова является не только родина, но и муза. Так, например, образ поэтического вдохновения выступает адресатом высказывания в стихотворении «Я Индией невидимой владею...» (1923), реализующем перформативную стратегию эвиденции. Произведение было включено автором в последний поэтический сборник «Стихи» (1979) и первоначально печаталось под заглавием «Властелин». Лирический субъект – имплицитный поэт – представляется правителем вымышленного мира, автопрезентация «я» – проявление собственного величия и власти: «Я Индией невидимой владею», «я прикажу», «я царь». В обращении с «неописуемой царевной» (метафорической музой) он достаточно требовательный («приди под синеву мою», «не верь, но все равно, приди!») и одновременно великодушный и щедрый, весь его монолог направлен на то, чтобы очаровать, покорить «возлюбленную». За поцелуй он готов отдать ей Цейлон, а за ответную любовь – самое драгоценное – свой поэтический дар («весь мой роскошный, древний, / тяжелозвездный небосклон» (Набоков, 2015б, с. 121). Как в красивой восточной сказке, лирический субъект обещает одарить «царевну» украшениями («дам серьги – два стекающих рассвета») и даже пожертвовать собой: «дам сердце – из моей груди». Все это ради одного – присутствия музы, без которой созданный им мир пуст и лишен смысла: «Павлин и барс мой, бархатно-горящий, / тоскуют; и кругом дворца / шумят, как ливни, пальмовые чащи, / все ждем мы твоего лица» (Там же). При этом лирический субъект, «вообразивший» себя царем, – не безумец, он творец, который осознает условность того мира, которым он владеет («и если ты не веришь в это»). Его слова работают сразу в двух направлениях, воздействуя и на

адресата, выраженного в тексте, и на читателя. Речь «властелина» – не просто просьба, это своеобразное заклинание, построенное на актуализации собственной власти внутри художественной реальности, поэт не пытается что-то доказать, он провозглашает. Использование императивных форм также воздействует на адресата как вербальные чары. Неслучайно в финале субъект речи отказывается от логичной аргументации, фраза «не верь, но все равно приди» как бы прекращает возможные споры и исключает сомнения, оставляя только магию его поэтического призыва. При этом очевидно, что собственный высокий ценностный статус для лирического субъекта неоспорим, однако ему чрезвычайно важно убедить в своем «величии» адресата. Таким образом, поэт не столько восхваляет себя, сколько открывает для себя «другого», ведь его манифестация никак не уменьшает значимости рецептивной стороны. В сущности, перед нами не автокоммуникация, а диалог. Без убежденности адресата (эксплицитного и имплицитного) в том, что перед ним действительно «властелин», «чародейство» поэта бессильно. Это наделяет лирическое откровение интерсубъективной реальностью «причастной вненаходимости» (М. М. Бахтин), которой недостает субъективному знанию поэта о себе. Финал стихотворения, в котором лирический субъект ищет диалогической опоры, обнаруживает жанрообразующий инвариантный параметр эвиденции – «суггестию эвристического прозрения (так вот оно как на самом деле!)» (Тюпа, 2019, с. 111). Как мы видим, перформативная суггестия не ограничивается односторонним действием эффектов, она в целом распространяется на коммуникативную структуру метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова.

Разъясняя механизмы суггестивного воздействия, В. И. Тюпа приводит слова М. М. Бахтина о сути хоровых отношений в лирике: «Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению» (Бахтин, 2003, с. 231). Иными словами, лирическая суггестия действует только тогда, когда креативная и рецептивная стороны вступают в диалогические отношения. Основа этих представлений философа

формулируется в его идее о конвергентном сознании: «Я не могу обойтись без другого, не могу стать самим собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во взаимоотражении, во взаимопрятии)» (Бахтин, 1986а, с. 197). По наблюдениям Д. Х. Ли, «концепт суггестии как этического отношения находит максимальную реализацию в “диалоге согласия”» (Ли, 2021, с. 197), который, впрочем, актуален не для каждой художественной субпарадигмы, но, как мы видим, продуктивен в металирике В. Набокова.

Изучив суггестивный потенциал перформативных стратегий поэтологических стихотворений В. Набокова в соответствии с их адресатными особенностями, мы пришли к выводу, что набоковскую металирику в целом стоит рассматривать как демонстрирующую суггестивные отношения между субъектом и адресатом лирического дискурса. Основным «бустером» суггестивного воздействия является использование в лирическом дискурсе фигуры выраженного адресата. В проанализированных текстах она действует, метафорически выразимся, как инструмент, помогающий преобразовать переживания лирического субъекта в сфокусированный эмоциональный импульс. Нужно понимать, что *эксплицитный* адресат вводится в коммуникативную структуру текстов именно для того, чтобы упростить контакт автора с адресатом *имплицитным*. Суггестивный эффект также достигается за счет императивов, просьб, призывов и других форм обращений субъекта-поэта к выраженному адресату. Кроме этого, воздействию на читателя способствуют речевые повторы, синестетические образы, активизирующие разные сенсорные системы, исповедальность интонации речевого субъекта, его открытость в высказываниях о трудностях поэтического ремесла. С усилением метаязыковой и металитературной рефлексии стихотворения В. Набокова обнаруживают все больше метапосылок, определяющих отношения адресата дискурса именно к поэтологической теме. Также важно отметить, что для метапоэтического дискурса лирики В. Набокова значимой выступает концепция интерсубъективности. В продолжение этой мысли в следующем параграфе мы рассмотрим авторское представление о читателе как виртуальном собеседнике.

4.2. Коммуникативная и эстетическая функции читателя в метапоэтическом дискурсе В. Набокова

Ранее мы писали о том, что в поэтологических стихотворениях высказывания лирического субъекта направлены на то, чтобы адресат дискурса прочувствовал состояние поэтического вдохновения или, предположим, испытал муки творчества. Как объясняет Д. Х. Ли, в самом понятии «металирика», «под префиксом «мета» понимается не столько зафиксированное место (скажем, «вне» или «сверх»), сколько вектор, по которому лирический субъект разворачивает свое поэтическое мышление для того, чтобы адресат лирического дискурса пережил процесс писания стихов» (Ли, 2021, с. 213). В ранних поэтологических стихотворениях В. Набокова рассуждения лирического субъекта о тонкостях поэтического ремесла, его взгляды на творческий процесс в целом, как правило, артикулируются достаточно четко, откровенно вовлекая реципиента в актуальное коммуникативное событие.

Так, явно способствует читательскому размышлению о поэзии лирическое откровение в стихотворении «Если вьется мой стих, и летит, и трепещет...» (1918). Как многие ранние поэтические тексты В. Набокова, это произведение конвенционально, с опорой на классические образцы оно проблематизирует процесс словотворчества. Начальный катрен (как и инициальная строка) акцентирует лексему, связанную с порождением текста – «стих». Его образ репрезентируется стилистически насыщенно, стих «вьется», «летит», «трепещет», «стремительно плещет», сравнивается с облаками и «зыбно-легкой» песней, уподобляется «солнечному звуку». Первое четверостишие начинается союзом «если», который выражает условие совершения, существования чего-либо. Условие появления стиха – кропотливый труд поэта, следующий за «божественным уколом» («Дар», 1938) вдохновения. Именно об этом рассуждает субъект-поэт, прибегая к интроспекции в следующих строфах. Обращаясь к

лирическому адресату, очевидно, к читателю, поэт призывает его взглянуть на творческий процесс как бы изнутри, глазами художника: «Ты не думай, что не было острых усилий, / Что напевы мои, как во сне, / Незаметно возникли и вдаль поспешили, / Своевольные, чуждые мне» (Набоков, 1991, с. 47). Далее поэт рефлексировал над тайной творения, о которой читатель «по ту сторону» не может ничего знать («ты не знаешь»). На первый взгляд может показаться, что здесь авторский полюс как бы дистанцируется от рецептивного, однако в подобных сообщениях («ты не думай», «ты не знаешь») четко прослеживается потенция к диалогу с читателем, ведь с точки зрения коммуникативной ситуации, поэт как раз хочет, чтобы адресат наконец «узнал». Так, уже ранняя лирика В. Набокова, актуализирующая интерсубъективные отношения, обнаруживает связь с неотрадиционалистской эстетикой – художественностью, «уважающей собеседника» (О. Мандельштам), преодолевающей альтернативность сознаний (Тюпа, 2024, с. 128). В дальнейшем мы увидим, как «конвергентная эстетическая коммуникация» (Там же, с. 130) в металирике В. Набокова развивается и со временем совершенствуется.

Автопрезентации лирического субъекта демонстрируют его исключительность и индифферентность реальному миру: «Долго-долго вникал я, бесплотно-пытливый, / в откровения дрожащих ночей». Позиция лирического «я» вполне традиционна, она соответствует романтическому мифу о поэте, отрешенному от *этого* мира; нужно сказать, что подобный образ стихотворца также близок и модернистской эстетике. В пятом катрене мы наблюдаем прием, часто встречающийся в ранней поэтологической лирике В. Набокова, – разделение субъекта на инстанции: «Выбирал я виденья с любовью холодной, / я следил и душой и умом» (Набоков, 1991, с. 47) (сознающее, наблюдающее «я», душа – носитель эмоций, ум – ментальная часть «я»). Использование эпитета «холодной» в сочетании с «любовью» выражает отношение поэта к «механизму» творчества как к желанной и скрупулезной работе, требующей рационального отбора языковых единиц («Каждый звук был проверен и взвешен прилежно»). Примечательно, что состояние вдохновения часто связано в металирике

В. Набокова с ощущением жара, а процесс сочинительства сопровождается ощущением холода, последнюю корреляцию мы наблюдаем и в данном стихотворении. В финале, как бы возвращаясь к внешней точке зрения – представлениям читателя о поэтическом ремесле, – субъект-поэт эксплицирует мысль о том, что труд и усилия автора всегда остаются незаметными для воспринимаемого сознания: «А меж тем назовут и пустой, и небрежной / быстролетную песню мою» (Набоков, 1991, с. 47). Противоречие между кропотливой работой поэта и облегченным восприятием читателя – формула, достаточно распространенная, выработанная, конечно, литературной традицией. Следование поэтическим канонам наблюдается и на композиционном уровне стихотворения: включая в текст сепаративный фрагмент, автор использует эпиграфом строки В. А. Жуковского: «Лишь то, что писано с трудом – читать легко». Как мы видим, эта мысль согласуется с представлением субъекта-поэта об амбивалентном характере поэтического ремесла. Изучая связь стихотворения с эпиграфом и углубляясь в интертекст, В. Я. Малкина приходит к выводу, что соотношение этих частей «оказывается более сложным», чем на первый взгляд может показаться читателю (Малкина, 2021, с. 85).

Использование «чужого слова» (М. М. Бахтин) в затекстовом поле стихотворения выявляет еще одно важное свойство метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова – интертекстуальность, что, конечно, предполагает определенный уровень читательской компетентности (субъект речи обращается к традиции, имплицитный адресат «узнает» ее). Как утверждает Д. Х. Ли, подготовленность реципиента крайне важна, поскольку «читатель лирического стихотворения может быть адресатом дискурса только тогда, когда он реализует требуемые коммуникативные компетентности» (Ли, 2021, с. 212). Возвращаясь к интертекстуальности набоковских стихотворений, отметим, что поначалу обращение поэта к «чужим» текстам чаще реализуется с помощью прямых отсылок и постепенно усложняется, становясь более тонким приемом с развитием поэтической техники. Так, в зрелых поэтологических стихотворениях

В. Набокова обращение к поэтической традиции можно рассматривать не только как зону диалога, но и дискуссии («О правителях», 1944).

Важно отметить, что диалогизированность набоковской металирики также со временем приобретает несколько иную выраженность. Это не значит, что нарушается «диалогическое равновесие» (В. И. Тюпа) креативного и рецептивного сознаний, тем более, сам В. Набоков писал о важности этого баланса: «Следует стремиться, как мне кажется, к художественно-гармоническому равновесию между умом читателя и умом автора» (Набоков, 2019б, с. 37). Однако мы наблюдаем, как с усилением металирического потенциала стихотворений В. Набокова авторский «контакт с сознанием читателя» («Слава», 1942) определенным образом усложняется. Во-первых, «посредником» в коммуникации между автором и читателем может выступать эксплицитный адресат: «Это, пойми, не стихи, а дыханье, / мреющий венчик над страстью моей, / переходящий в одно колыханье / неизмеримых зыбей» (Набоков, 2015б, с. 119) («Милая, нежная – этих старинных...», 1923). В таком случае реципиенту важно уметь занять позицию эксплицитного адресата, отождествив себя с ним для того, чтобы действительно «понять», каково это – писать стихи. Во-вторых, изучая объектную составляющую метапоэтического дискурса В. Набокова, мы много писали о том, что поэтологические образы, универсальные для разных перформативных стратегий набоковской металирики (муза, поэзия, память, творчество, стих и др.), репрезентируются с помощью метафор. Многие стихотворения о поэте и поэзии выглядят как любовная лирика или бытовая зарисовка, метафора становится не просто художественным приемом, а основным коммуникативным средством. И чем сильнее метаязыковая рефлексия в тексте, тем сложнее метафорические аналогии, создающие осциллирующий смысл.

Начиная с 1920-х гг. «разговор» автора с читателем о поэзии и сущности искусства в целом «шифруется», становясь менее открытым (все же не случайно З. Шаховская называла В. Набокова «мастером камуфляжа» (Шаховская, 1991, с. 38), А. Ковтун писал, что, «текст для Набокова – это код, который можно

свободно и своеобразно расшифровать» (Ковтун, 2001, с. 545)). Такое художественное решение поэтологической темы закономерно определяет отношение к ней адресата как к своего рода головоломке, которую читателю предстоит решить, а с подобной задачей справится все же не каждый. Ссылаясь на наблюдения В. Е. Александрова, И. Лукшич пишет о том, что набоковская «концепция читателя» отчасти формируется под влиянием взглядов Н. Гумилева, упоминается гумилевское эссе «Читатель» (1923), «в котором поэтическое творчество определяется как специфическое чувство победы, как сознание, что человек создает совершенные комбинации слов» (Лукшич, 1999, с. 114). Так или иначе, в набоковской металирике конвергентное сопряжение «я» и «другого» со временем приобретает форму избирательного диалога, который не только «вовлекает» читателя, но и ограничивает отбор реципиентов, не способных расшифровать поэтологический код. Можно сделать вывод, что анализ металирических стихотворений В. Набокова (особенно зрелых) требует от читателя того, что В. Ф. Асмус именовал «чтением как труд и творчество»: «Кроме труда, необходимого для простого воспроизведения последовательности фраз и слов, из которых состоит произведение, читатель должен затратить особый, сложный и притом действительно творческий труд» (Асмус, 1961). Ученый объясняет, что поскольку «при чтении никакая колдовская сила» не действует, читатель должен «сам потрудиться», чтобы не впасть в «патологическую тупость эстетического и нравственного воображения» или «дефект прямого отождествления вымысла с реальностью», а оставаться в «объективной “ткани” и “строении” произведения» (Там же).

Избирательность В. Набокова по отношению к «своему» читателю неоднократно подчеркивалась литературоведами. Исследователи называют разные критерии «идеального» ценителя литературного творчества писателя, полагая, что его тексты не рассчитаны на массовую аудиторию, то есть буквально «созданы не для всякого читателя» (Рылькова, 1977, с. 360). Отметим, что вопрос о роли читателя в художественной концепции В. Набокова чаще

рассматривался на материале прозаических текстов автора и его литературной критики. В лирике же эта проблема до сих пор остается малоизученной.

Известно, что В. Набоков уделял рассуждениям о задачах читателя особое внимание. Его «Лекции» содержат разные рекомендации по этому поводу, многочисленные интервью включают подсказки и прямые указания о том, согласно каким эстетическим законам реципиентам нужно судить о набоковских произведениях. Статья «О хороших читателях и хороших писателях», открывающая издание «Лекций по зарубежной литературе», является в этом отношении своеобразным «руководством пользователя». Здесь, в частности, писатель утверждал: «Воистину, лучший герой, которого создает великий художник, – это его читатель» (Набоков, 2019б, с. 35).

Поэтологические набоковские стихотворения, в которых читатель выступает эксплицитным адресатом или «героем», проблематизируют характеристику, данную лирическим субъектом В. Набокова имплицитному адресату дискурса, поэтому обращение к этим текстам нам представляется особенно важным. Раннее стихотворение «Так будет», написанное в Кембридже в 1920 г., представляет собой обращение к конкретному читателю. Музыкальность текста и его особый лиризм, создающие общую камерность, заставляют нас предполагать в качестве адресата высказывания образ возлюбленной, однако формальных указаний на это все же нет. Так или иначе, собеседница давно оставлена лирическим субъектом, их разделяет дальнейшее расстояние, вероятнее всего, поэт-изгнанник покинул родину и вместе с этим потерял близкого человека. Обе утраты, переживаемые субъектом, соотносятся не случайно, как признавался сам В. Набоков на одном из авторских вечеров: «Довольно естественно, что для молодого изгнанника утрата отечества сливалась бы с утратой любовной» (Набоков, 1949). Условимся о том, что поэт обращается к любимой. Делает он это как бы с пророческим видением будущего («Так будет»), которое наступит уже без него: «С собакою седой, которая когда-то, / смеясь по-своему, глядела мне в глаза, / ты выйдешь ввечеру...» (Набоков, 2015б, с. 34). Лирический субъект представлен находящимся в напряжении

между временами – прошлым и будущим: с одной стороны, его высказывание окрашено в ценностные тона элегии, с другой – глаголы в тексте употребляются в будущем времени, актуализируя его проективность.

Возлюбленная поэта-изгнанника изображается читающей его «книжку» в будущем. Используя в своем обращении императивы, лирический субъект не просто просит прочитать его стихи, он требует их *понимания*, то есть дешифровки, признавая тем самым, что в его стихах есть глубина, которую читателю нужно постичь. Поэт хочет, чтобы адресат смог прочувствовать и осмыслить его лирику, погрузившись в воспоминания: «склони ты голову, склони воспоминанья, / прими, пойми стихи, задуманные мной / на дальней пристани в ночь звездную изгнанья» (Набоков, 2015б, с. 34). Для большего проникновения читателя в текст поэт раскрывает тонкости своего ремесла, рассказывая о том, как зарождалось стихотворение. Лирический субъект пророчит возлюбленной, что, читая его стихи, она будет гадать, чей же образ стал источником вдохновения для поэта. Это делает адресата не просто пассивным получателем сообщения, а активным сотворцом смысла, рождающимся в диалоге между поэтом и «понимающим» его реципиентом. Но дело в том, что в данном раннем стихотворении В. Набокова «идеальным» читателем является не условный «нададресат» (М. М. Бахтин), а конкретный человек. Рассуждая о такой «эстетической инстанции» дискурса, как «потенциальный нададресат», В. И. Тюпа пишет, что такой «истинный адресат... не может быть отождествлен вполне ни с какой биографической фигурой» (Тюпа, 2024, с. 130). В набоковском стихотворении роль читателя отведена не абстрактному образу, а женщине, с которой субъект-поэт, очевидно, находится в близких отношениях (в этом смысле не каждый имплицитный адресат легко соотнесет себя с ней).

Для изгнанника, лишенного физической связи с родиной и возлюбленной, *текст* становится своеобразным мостом в прошлое, а *чтение* его стихов «другим» является способом встретиться с теми, кого поэт потерял. Лирический субъект предпринимает попытку силой искусства победить забвение, то есть

преодолеть время, но это время индивидуальное: стихи «доставляют» голос поэта его возлюбленной в будущее, однако это лишь частная история двоих людей. Очевидно, ощущая себя больше изгнанником, нежели демиургом, здесь субъект языкового творчества еще не претендует на память о себе в вечности. Не случайно последнее четверостишие акцентирует мысль об утрате памяти. В кольцевой композиции стихотворения связующим образом между субъектом и адресатом выступает собака, которая в прошлом (первая строфа) глядела поэту в глаза, а в воображаемом будущем постарела и забыла его (финал). Несмотря на то, что образ «идеального» читателя, которому «художественное целое откроется во всей своей полноте и сосредоточенности» (Тюпа, 2024, с. 130), сформируется в металирике В. Набокова позже, это стихотворение мы рассматриваем как часть эволюционного авторского пути, поскольку в тексте тематизируется сам процесс чтения, актуализируется его значимость и с точки зрения автора (поэту важно быть понятым), и со стороны воспринимаемого сознания; также стихотворение транслирует важную мысль о том, что творчество обеспечивает для поэта связь с будущим.

Эта идея получила свое продолжение в стихотворении «Будущему читателю», которое было опубликовано в 1930 г. под первоначальным заглавием «Неродившемуся читателю». Текст представляет собой послание поэта в будущее, и здесь «получателем» выступает тот самый «потенциальный наадресат», о котором мы писали выше. Как видно из контекста, поэт, покинувший пределы земного бытия, обращается к еще не существующему читателю, «светлому жителю будущих веков». Делает он это открыто и непринужденно – на «ты», как бы сокращая эстетическую дистанцию. Активно вовлекая (наглядное действие суггестии) «любителя старины» в созданную им художественную реальность, поэт предлагает читателю расслабиться и погрузиться в атмосферу «былого времени»: «Облокотись. Прислушайся. Как звучно / бывшее время – раковина муз» (Набоков, 1991, с. 412). Смотря на «будущего» читателя из своего настоящего, предусмотрительный поэт знает: «И будешь ты, как шут, одет на вкус / моей эпохи фрачной и сюртучной» (Там же).

Лирический субъект предполагает, что его «слог» будет оцениваться потомком как «обветшалый», однако он не без вызова предостерегает читателя: «Посмей / побрезговать...». Поэт говорит, что его стихи будут «незаслуженно, но прочно» забыты, однако забвение в данном случае не означает небытие, поскольку писатель успешно устанавливает контакт со своим адресатом: «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» (Набоков, 1991, с. 412). Эффект от такого «спиритического сеанса», как мы понимаем, достигается еще и тем, что поэт предусмотрел и описал все это заранее.

Как и в раннем стихотворении «Так будет» (1920), здесь художник слова воспринимает созданный им текст как трансфер в будущее. Только в первом варианте авторский голос обращается к конкретному адресату (ты прочтешь и вспомнишь нашу любовь), а во втором случае – к виртуальному читателю (ты прочтешь и поймешь, что я бессмертен). Можно сказать, что в стихотворении «Будущему читателю» лирический субъект строит свое высказывание в «интерсубъективном транстекстуальном (запредельном тексте) духовном пространстве» (Тюпа, 2024, с. 131) (не случайно В. Набокова называла этот текст стихотворением о потусторонности (Барабтарло, 2021, с. 197)). Таким образом, перед нами протекающий в «большом времени» (М. М. Бахтин) «трансистолический» диалог, в котором поэт достаточно требователен к своему «предельно возможному» (В. И. Тюпа) реципиенту, а читатель выступает избранным им собеседником. Стихотворение культивирует отношение «сотворческого сопереживания» (В. И. Тюпа)² между лирическим субъектом и адресатом высказывания, поскольку читатель здесь также обладает некоторым креативным потенциалом: он является активатором смысла, возвращая к жизни «прочно забытый» текст и через него – дух самого поэта. К слову, в монографии «Металирика в смене художественный парадигм» (2015) Ф. Х. Исрапова рассуждает о категории сотворчества как факторе развития металирики в целом.

² В монографии «Металирика в смене художественный парадигм» (2015) Ф. Х. Исрапова рассуждает о категории сотворчества как факторе развития металирики в целом.

Идея о том, что креативное сознание, экстраполируясь в читателе, не ограничивается рамками текста, подводит нас к мысли, что потенциал авторского бессмертия зависит от реципиента, об этом рассуждает и герой метаромана «Дар» (1938): «для видений – отсрочки смертной тоже нет. ...для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка» (Набоков, 2010, с. 524). Рассуждения лирического субъекта В. Набокова о собственном творческом бессмертии свидетельствуют о том, что он обладает глубоким ощущением транстекстуальной природы поэтического творчества.

В некоторых случаях, изображая читателя героем своих стихотворений, автор видит в этом приеме возможность для «разговора» с реципиентом в духе воспитательной беседы. В своих критических работах В. Набоков советовал исследователям текстов не приближаться к гению в поисках человеческого элемента (Набоков, 1937). Аналогичные рекомендации ненавязчиво дает затекстовому читателю авторский лирический голос в пространном стихотворении «Толстой» (1928).

Здесь субъект-поэт, «расцветающий рифмой» и «предающийся незримому крылу», рассуждает о степени возможной причастности читателя к гению художнику слова. Поэт говорит о том, что ко Л. Толстому «лучезарная легенда / еще не прикоснулась» из-за «слишком лестной близости» к нему во времени, ведь человеческой памяти требуется большой срок, «чтобы создать из сплетни эпопею». Наивным читателям Толстой кажется близким, питает эти заблуждения то, что мы можем прослушать запись его голоса («...он вслух читает, / однообразно, торопливо, глухо, / и запинаясь на слове «Бог», / и повторяет: «Бог» <...> / как человек, / что кашляет в соседнем отделенье» (Набоков, 1991, с. 406)) или посмотреть с ним фильм («яснополянский движущийся снимок»). Читатель считает себя вправе поспорить с гением, он чувствует в писателе равного, мнит себя посвященным: «И мы / Довольны. Он нам близок и понятен. / Мы у него бывали, с ним сидели» (Набоков, 1991, с. 406). Однако все эти иллюзии стремительно разрушаются субъектом-поэтом, который декларирует:

«до главного добраться нам нельзя.
 Почти нечеловеческая тайна!
 Я говорю о тех ночах, когда
 Толстой творил, я говорю о чуде,
 об урагане образов, летящих
 по черным небесам в час созиданья,
 в час воплощенья... Ведь живые люди
 родились в эти ночи... Так Господь
 избраннику передает свое
 старинное и благодное право
 творить миры и в созданную плоть
 вдыхать мгновенно дух неповторимый» (Набоков, 1991, с. 406).

По мысли поэта, роли автора и читателя неравноправны (что не отменяет конвергентной эстетической коммуникации между ними), поскольку писатель обладает исключительным правом творца. В рассуждениях лирического субъекта представлен тип назойливого читателя, который, не чувствуя границ, пытается разузнать подробности писательской жизни. Неуместность поведения тех, кто «рыщет с блокнотами» вокруг души писателя, приобретает негативную коннотацию через сравнение их с «корреспондентами на пожаре», мы понимаем, что такая ситуация просто абсурдна. «Я не выношу копания в драгоценных биографиях великих писателей, не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности “интереса к человеку”, не выношу шуршания юбок и хихиканья в коридорах времени», – писал В. Набоков (Набоков, 2020, с. 256).

Рассмотрение «читательской концепции», реализованной в стихотворении «Толстой» (1928), дополняет наши представления о функциях имплицитного адресата в метапоэтическом дискурсе В. Набокова. Как нам кажется, рецептивная компетентность не только формируется креативным сознанием, но им же и ограничивается. В трансцендентном бытии писателя ждут «ночь,

безмолвие и тайна» («Толстой», 1928), истинный гений оставляет за собой право быть не до конца понятым своим читателем.

Исходя из положения о том, что металирика как эстетический дискурс нуждается в адресате дискурса, в заключительном разделе работы мы изучили коммуникативную и эстетическую функцию реципиента в метапоэтическом дискурсе стихотворений В. Набокова и рассмотрели, каким образом лирический дискурс этих текстов моделирует отношение адресата к поэтологической тематике. Проанализированные стихотворения отображают в своей структуре описанные М. М. Бахтиным «взаимоотражение» и «взаимопрятие» «я» и «другого». Рассуждения субъекта-поэта о вдохновении, писательском труде, механизмах текстопорождения и т.п., в целом его взгляды на творческий процесс способствуют читательскому размышлению о поэзии и сущности искусства. В представлениях лирического конструкта В. Набокова о роли читателя мы можем наблюдать некоторую динамику: с усилением металирического потенциала стихотворений поэтологическая линия в них камуфлируется, создаются сложные метафорические аналогии. Такое художественное решение формирует отношение адресата к поэтологической теме как к тайнописи, расшифровать которую способен не каждый. Тем не менее набоковский субъект-поэт находится в поиске диалогической опоры, что наделяет стихотворения интерсубъективной реальностью «причастной вненаходимости» (М. М. Бахтин). Таким образом, конвергентная эстетическая коммуникация автора и читателя в металирике В. Набокова приобретает форму избирательного диалога, который не только суггестивно «вовлекает» адресатов, но и ограничивает их отбор. Это формирует определенный уровень рецептивной компетентности, как и обращенность набоковских текстов к поэтической традиции, развивающая умение читателя распознавать интертекст.

Выводы

Исследовав адресатно-читательскую составляющую коммуникативной структуры металирики В. Набокова, мы пришли к выводу, что в каждой перформативной стратегии обнаруживается суггестивный потенциал. Поэтологические размышления *одического певца* в большей степени мотивируют читателя вслед за наблюдательным поэтом-подмастерьем черпать вдохновение из красоты окружающего пространства. Для *поэта-обличителя*, творящего «вопреки» внешним кризисам, поэзия выступает спасительным пристанищем, где он может укрыться от реальности. Подобная оптика формирует определенное отношение читателя к поэтическому искусству: реципиент проникается идеей о том, что созидательная сила творчества может быть сильнее жизненных катастроф. Высказывания *элегического поэта* о творчестве в изгнании способствуют и читательским размышлениям о трудностях художественного письма в условиях иноязычия, *мечты поэта* о его «творчески-тихой» встрече с родиной вселяют надежду и в рецептивное сознание, рассуждения поэта-изгнанника вовлекают читателя в переживание личных и творческих состояний лирического субъекта. *Поэту-демиургу* важно заверить в своем «величии» адресата дискурса, поскольку без рецептивной убежденности высокий ценностный статус поэта и его деятельности остается неподтвержденным. Это свидетельствует о том, для метапоэтического дискурса лирики В. Набокова важной является концепция интерсубъективности.

Интенсификатором суггестивного воздействия является фигура *эксплицитного* адресата. Использование такого образа, очевидно, упрощает коммуникацию между автором и его «идеальным» реципиентом, поскольку, изображая читателя «героем» или эксплицитным адресатом стихотворения, поэт тем самым напрямую обращается к адресату «по ту сторону» текста, дает ему рекомендации, подсказки и прямые указания. Такая концепция в целом

характерна для творчества В. Набокова. Суггестивный эффект также достигается за счет различных форм обращений субъекта-поэта (просьб, императивов, уговоров), его интонации, синестетических образов и речевых повторов. Контаминация разных перформативных стратегий в одном поэтическом тексте обуславливает запланированную сложность восприятия и ослабляет рецептивную компетентность, принося амбивалентность в суггестивность той или иной жанровой формы.

В ранних стихотворениях поэтологические размышления субъекта о поэтическом ремесле чаще вербализуются прямо. Со временем «разговор» автора с читателем о сущности поэзии метафоризируется, это требует от реципиента умения воспринимать высказывание поэта как тайный шифр, требующий разгадки. Конвергентная эстетическая коммуникация приобретает форму избирательного диалога, который не только суггестивно «вовлекает» адресатов, но и ограничивает их отбор.

Поэтологическая лирика В. Набокова интертекстуальна, это также предполагает определенный уровень читательской компетентности. В целом рассуждения субъекта-поэта, проблематизирующие трудности поэтического ремесла, приход Музы, процесс словотворчества и т. п., побуждают и реципиента задуматься о сущности поэтического творчества.

Заключение

Анализ дискурсивной структуры поэтологических стихотворений В. Набокова позволил выполнить исследовательские задачи, ориентированные на выявление перформативных стратегий набоковской металирики, и ответить на поставленные во Введении вопросы в рамках каждой обозначенной стратегии художественного письма: 1) как актуализирует себя субъект языкового творчества и по какой интенции он организует ценностную архитектуру лирического мира; 2) с помощью каких приемов, образов и других художественных средств субъект-поэт реализует свои размышления о творчестве и какое воплощение в результате получает поэтологическая (референтная) тема; 3) как метапоэтический дискурс стихотворений моделирует или изменяет восприятие поэзии адресатом дискурса.

Не претендуя на полноту исследования жанрового репертуара металирики В. Набокова, обозначим выделенные нами перформативные стратегии и подытожим, каким образом в каждой из них обнаруживается и выражается индивидуально-авторское представление о лирике и об искусстве в целом.

Лирический субъект поэтологических стихотворений В. Набокова актуализирует себя в качестве субъекта языкового творчества средствами разных перформативных стратегий, а именно: одической, инвективной, элегической, стратегии волонты и стратегии эвиденции. Выбор каждой из обозначенных стратегий художественного письма во многом обусловлен самовосприятием субъекта-поэта на разных этапах его творческой эволюции.

В период ученичества субъект-поэт, ориентируясь на одический жанровый канон, воспекает созданный Богом мир; гармония и красота окружающего пространства выступают для него источниками вдохновения («и вот, сладость мира, я славлю тебя!»). Поэзия осмысливается лирическим субъектом как

производная от главной творческой интенции – божьего замысла. В своем экстатическом позиционировании он движется в высшие сферы: «Боже! Воистину мир Твой чудесен! / Молча, собрав полевою росу, / сердце мое, сердце полное песен, / не расплескав, до Тебя донесу...» (Набоков, 1991, с. 78). В этом и состоит его «горный путь», обозначенный в заглавии одноименного набоковского поэтического сборника. Создавая свои тексты в русле отечественной поэтической традиции, В. Набоков на первоначальном этапе творчества учился осмысливать себя поэтом, этому способствовало в том числе освоение им жанровых форм, выработанных предшествующей культурой. Поэтому конвенциональность ранней набоковской поэзии, отмеченная другими исследователями, рассматривается нами не как стилистический недостаток, а в ином ракурсе – как временный творческий функционал, освоив который В. Набоков стал писателем, чье искусство демонстрирует сложный художественный синтез традиционных и новаторских форм.

В инвективной стратегии лирический субъект В. Набокова актуализирует себя поэтом, который созидает «вопреки» внешним кризисам («сгораю, но пою»). Поэт-обличитель не только осуждает социально-политические изменения, но и размышляет о предназначении поэта и поэзии в условиях нового времени. Творчество воспринимается субъектом-поэтом как укрытие от жизненных катастроф.

Самоактуализация поэта-изгнанника осуществляется не на ценностной вертикали (одический верх / низ инвективы), а на временной оси (прошлое / будущее). Осваивая элегическую стратегию поэтапно, поэт оплакивает ушедшее и все больше погружается в познание самого себя как субъекта творческой деятельности; источником вдохновения для него выступает образ утраченной родины («Воздух твой, вошедший в грудь мою, / я тебе стихами отдаю» (Там же, с. 378)). Сначала для поэта-изгнанника высокий ценностный статус имеет прошлое, однако со временем его интенция самоуглубления, рожденная элегией, разворачивается в сторону будущего времени. Лирический субъект ищет

нематериальные пути возвращения в Россию и раскрывается уже не в переживании потери, а в желании обрести, наконец, свой истинный путь, что реализуется в стратегии волеизъявления («Твой будет взлет неизъяснимо ярок, / а наша встреча – творчески-тиха: / склонюсь, шепну: вот мой простой подарок, / вот капля солнца в венчике стиха» (Набоков, 1991, с. 337)). Поэту-изгнаннику не остается ничего другого, кроме как «разрастись без тела» («Слава», 1942), в полной мере ощутить себя творцом художественных миров, в измерении которых его связь с Родиной нерушима. Так, самоактуализация поэта-изгнанника постепенно приобретает отчетливо личностную форму и со временем перерастает в самоопределение, которое реализуется им в стратегии эвиденции. В стремлении к творческой самореализации формируется поэт, осмысливающий собственное искусство как моделирующее новую реальность и обеспечивающее автору творческое бессмертие («тебя в свое бессмертье унесу...»; «Я Индией невидимой владею... / Я царь...»). Выявление собственных субъекту-поэту стратегий самоидентификации демонстрирует его эволюционный путь от подмастерья Творца до поэта-демиурга и разъясняет авторский взгляд на поэтическое искусство в разные периоды творчества.

Поэтологическая тема получила в металирике В. Набокова яркое авторское воплощение благодаря необычной репрезентации поэтических образов и использованию усложненных приемов. В каждой перформативной стратегии ключевой референтной фигурой для поэта выступают разные объекты. В оде это божий мир, вдохновляющий субъекта языкового творчества; в инвективе – Советская Россия, чей образ возбуждает в поэте желание укрыться от страшной реальности в мире творчества. Для поэта-изгнанника доминантным ценностным образом является Россия прошлого, с ней напрямую связан креативный потенциал его поэзии. И только в стратегии эвиденции все внимание речевого субъекта концентрируется непосредственно на творческом процессе. Поскольку металирический потенциал так или иначе реализуется в каждой стратегии,

внимание было сосредоточено на образах и приемах, которые в целом актуальны для поэтологии В. Набокова.

Образ поэтического вдохновения представлен в набоковских автопоэтических текстах, реализующих разные инварианты лирического дискурса. В ранних стихотворениях он чаще репрезентируется традиционно, с помощью лексических эквивалентов («Ясновиденье подобно вдохновенью»), они также могут акцентироваться в заглавии («Вдохновенье») или в финале стихотворения («И это — вдохновенье...»). Оригинальнее образ музы представлен в тех случаях, когда его понимание усложнено предельной концентрацией метафорического плана. Так, стихотворениями о вдохновении оказываются образцы любовной лирики В. Набокова или поэтические тексты о вещах, казалось бы, не связанных с поэзией, как, например, «Я помню в плюшевой оправе...» (1923), «Кубы» (1924), «Почтовый ящик» (1925). В стихотворениях, отличающихся усилением метаязыковой рефлексии, образ музы наделяется большей функциональностью, она может выступать частичным агентом авторской интроспекции, маркировать изменения в самоактуализации субъекта-поэта на разных этапах его творческой эволюции.

Образ поэтического творчества в металирике В. Набокова также метафоризируется, тематическое поле «поэзии» расширяется за счет сближения словотворчества с другими видами деятельности: составлением гербария («На черный бархат лист кленовый...», 1921), добыванием жемчуга («Жемчуг», 1923), охотой («Барс», 1923; «Олень» <1923>), игрой в шахматы («Три шахматных сонета», <1924>), полетом («При луне, когда косую крышу...», 1924; «Лыжный прыжок», 1926), катанием на коньках («Конькобежец», 1925), живописью («Прохожий с елкой»), сумасшествием («Безумец», 1933) и даже самоубийством («Я где-то за городом, в поле...», 1923). Подобные метафорические аналогии, демонстрирующие способность креативного сознания видеть творчество буквально во всем, со временем возникают и в метапрозе В. Набокова, однако первоначально они синтезировались именно в поэтологической лирике писателя.

Не случайно он в общем рассуждал о метафоре как о «бамбуковом мосте» между поэзией и прозой (Из интервью Олвину Тоффлеру, 1963).

Процесс создания стихов нередко синхронизируется в описании поэта с воскрешением образов прошлого, тогда к словотворчеству подключаются мнемонические процессы. Активируется поле памяти, которое выполняет важную креативную функцию – функцию поэтического трансфера. Однако набоковской Музе не всегда бывает просто ужиться с Мнемозиной: от творчества, инспирированного воспоминанием, поэт может отказаться. В некоторых стихотворениях тема памяти осмысливается творческим субъектом в контексте его рефлексии о своем поэтическом наследии или творческом бессмертии других художников слова.

Лирическое «я», актуализируя себя в качестве «своего другого», стремится оценить собственное поэтическое творчество на разных этапах его становления и развития. Интроспекция часто соединяется в сознании лирического субъекта В. Набокова с размышлениями о судьбах других поэтов. Одним из аспектов авторской интерпретации мифа о поэте выступает осмысление «смерти поэта», которая атрибутируется в разных модусах: как немое рабство посмертного существования художника или как его вечное присутствие в измерении созданных текстов.

Важной составляющей референтного мира поэтологических стихотворений В. Набокова выступают стиховедческие термины (*стих, стопа, цезура, рифма, виды строф, стихотворные размеры*). Поэтологическая терминология также вынесена в заглавие некоторых стихотворений («Три шахматных сонета», «Гекзаметры», «Неправильные ямбы»). В текстах употребляются фонетические термины, единицы лексического уровня, общелингвистические понятия, знаки препинания, графические элементы, тропы, наименования литературных жанров и др., а также индивидуально-авторская терминология В. Набокова («слова-туманы», «слова-рассветы»). «Героями» металирики писателя выступают «отяжелевшие слова», «опушка

существительных», «ямб искусно-разговорный», «словесная тоска» т. п. Важно отметить, что метапоэтическое поле набоковской лирики расширяется одновременно с развитием поэтической техники. В целом мы наблюдаем, что в способах изображения поэтологических образов, в использовании метапоэтических приемов и языковых средств авторское сознание проделывает путь от традиционных форм к более сложным метаструктурам. Усовершенствованная метаязыковая система В. Набокова, его «словесно-литературная ориентированность» (Ю. И. Левин), означающая весь поэтический мир и подчиняющая его вербальному восприятию, вполне соответствует филологической компетентности автора. В. Набоков был не только писателем, блестящим стилистом, но и исследователем текстов, он изучал литературу и языки, переводил и преподавал.

То художественное решение, которое получила в его лирике поэтологическая тема, безусловно, требует определенной подготовленности и от читателя. В противоположность распространенному мнению о том, что набоковская поэтическая вещь «простовата» (М. Ю. Лотман), мы видим, что поэтологическая лирика писателя, обнаруживающая осциллирующие смыслы (Н. А. Фатеева), нуждается в распознавании адресатом дискурса ее имплицитного металирического потенциала. Кроме того, интертекстуальность набоковской поэзии также предполагает определенный уровень читательской компетентности.

Набоковская «калиптика» (А. Ханзен-Лёве), то есть «скрытая» поэтика в целом, метафорическое камуфлирование поэтологической тематики в частности формирует отношение адресата к ней как к тайнописи, требующей дешифровки. А четко артикулированные взгляды субъекта-поэта на творческий процесс явно способствуют читательскому размышлению о поэзии. В целом, высказывания субъекта языкового творчества направлены на то, чтобы читатель узнал о тонкостях поэтического ремесла изнутри. Даже позиционируя себя «царем» и «властелином», поэт сущностно продолжает находиться в поиске диалогической

опоры, что наделяет его лирическое откровение интерсубъективной реальностью «причастной вненаходимости» (М. М. Бахтин). Иными словами, металирика В. Набокова, демонстрирующая конвергентную эстетическую коммуникацию между автором и его «предельно возможным» (В. И. Тюпа) реципиентом, имеет форму избирательного диалога, который суггестивно «вовлекает» адресатов и одновременно сужает их круг.

Суггестивный потенциал обнаруживается в каждой перформативной стратегии метапоэтического дискурса стихотворений В. Набокова. В той или иной степени высказывания субъекта-поэта о вдохновении окружающего мира или писательском труде, противопоставленном внешним кризисам, о владении русской поэтической речью в условиях иноязычия или механизмах текстопорождения «программируют» размышления рецептивного сознания о закономерностях и сущности поэтического искусства. Перформативная суггестия не ограничивается в набоковской металирике односторонним действием эффектов (императивов, речевых повторов, синестетических образов и др.), а распространяется на всю коммуникативную структуру.

Ключевым усилителем суггестивного воздействия является фигура эксплицитного адресата, с ним, как правило, соотносит себя адресат имплицитный. Выраженный образ, введенный в коммуникативную структуру текстов (особенно если это герой-читатель), действует, метафорически выразимся, как линза, помогающая сфокусировать диффузное лирическое переживание в луч направленного эмоционального воздействия. Это, очевидно, упрощает для автора «контакт с сознанием читателя» («Слава», 1942), он устанавливается с «идеальным» реципиентом именно через эксплицитного адресата. Как мы знаем, разработка рекомендаций для читателя «по ту сторону» текста была вполне свойственна В. Набокову. В художественной концепции писателя рецептивная компетентность не только развивается креативным сознанием, но им же и ограничивается на некоторой условной отметке. У художника слова всегда остается одно главное преимущество – его дар,

«нечеловеческая тайна», которая не может быть выражена дискурсивно: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, / а точнее сказать я не в праве. / Оттого так смешна мне пустая мечта / о читателе, теле и славе» (Набоков, 1991, с. 274) («Слава», 1942).

Работа над поэтологическими стихотворениями В. Набокова в нашем исследовании проводилась согласно принципами анализа литературного дискурса в аспекте перформативной стратегии, что определило инструментарий и понятийно-терминологический аппарат диссертации. Выявление перформативных стратегий металирики В. Набокова позволило исследовать те сущности в осмыслении набоковской поэтики, которые не описывались прежде, а также интерпретировать индивидуально-авторские представления о поэтическом творчестве и шире – искусстве на разных этапах становления поэта. Данный подход может быть продуктивен применительно к творчеству других поэтов XX в. и к современной русской поэзии, в том числе к поэтическим текстам, обладающим свойством автореферентности.

Список литературы

- 1 Аверин, Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. В. Аверин. – Санкт-Петербург : Амфора, 2003. – 399 с. – Текст : непосредственный.
- 2 Аверинцев, С. С. Поэтика древнегреческой литературы / С. С. Аверинцев. – Москва : Наука, 1981. – 367 с. – Текст : непосредственный.
- 3 Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с. – Текст : непосредственный.
- 4 Александров, В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, эстетика, этика / В. Е. Александров ; пер. с англ. Н. А. Анастасьева ; под ред. Б. В. Аверина и Т. Ю. Смирновой. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. – 321 с. – Текст : непосредственный.
- 5 Альтман, Я. А. Психофизиологический анализ поэтического вдохновения / Я. А. Альтман. – Москва : Фолиум, 1994. – 48 с. – Текст : непосредственный.
- 6 Андреев, В. С. «Пунцовой цифрой». Квантитативный анализ лирики Владимира Набокова : моногр. / В. С. Андреев. – Москва : Флинта, 2025. – 176 с. – Текст : непосредственный.
- 7 Арьев, А. Вести из вечности (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) / А. Арьев. – Текст : непосредственный // В. В. Набоков: pro et contra. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – Т. 2. – С. 169–193.
- 8 Асмус, В. Чтение как труд и творчество / В. Асмус. – Текст : электронный // Вопросы литературы. – 1961. – № 2. – С. 36–46. – URL: <https://voplit.ru/article/chtenie-kak-trud-i-tvorchestvo>

vo/?ysclid=mev66ujy8k726566787d-i-tvorchestvo/?ysclid=mev66ujy8k726566787
(дата обращения: 27.04.2025).

9 Афанасьев, О. И. Музыкальные мотивы в художественном творчестве В. В. Набокова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Афанасьев Олег Игоревич. – Владикавказ, 2017. – 215 с.

10 Ахапкин, Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского : специальность 10.02.01 «Русский язык» : дис. ... канд. филол. наук / Ахапкин Денис Николаевич. – Санкт-Петербург, 2002. – 168 с.

11 Бабинов, А. А. Возвращение «Супермена» Набокова / А. А. Бабинов. – Текст : непосредственный // Поэмы 1918–1947. Жалобная песнь Супермена / В. В. Набоков. – Москва : АСТ : CORPUS, 2023. – 256 с.

12 Бабинов, А. А. Образец и его отражение. «Университетская поэма» Набокова / А. А. Бабинов // Прочтение Набокова: изыскания и материалы. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. – С. 25–55.

13 Бабинов, А. А. Определения Набокова, или «Пожилой джентльмен, который ненавидит жестокость» / А. А. Бабинов. – Текст : непосредственный // Прочтение Набокова: изыскания и материалы. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. – С. 530–546.

14 Бабинов, А. А. Последняя книга повествователя / А. А. Бабинов. – Текст : непосредственный // Набоков В. Взгляни на арлекинов! – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 279–296.

15 Бабинов, А. А. Продолжение следует. Неизвестные стихи Набокова под маркой «Василий Шишковъ» / А. А. Бабинов. – Текст : непосредственный // Прочтение Набокова: изыскания и материалы. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. – С. 56–106.

16 Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 462 с. – Текст : непосредственный.

17 Барабтарло, Г. Я/сновидения Набокова / Г. Барабтарло ; пер. с англ. Г. Барабтарло, А. Барабтарло. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. – 232 с. – Текст : непосредственный.

18 Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – Москва : Русские словари; Языки славянских культур, 2003. – С. 69–263. – Текст : непосредственный.

19 Бахтин, М. М. К переработке книги о Достоевском / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1986. – С. 326–346.

20 Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1986. – С. 281–307.

21 Битов, А. Смерть как текст / А. Битов. – 2010. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/bitov-smert-kak-tekst.htm> (дата обращения: 18.04.2025). – Текст : электронный.

22 Бойд, Б. «Ада» Набокова: место сознания / Б. Бойд. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2012. 480 с. – Текст : непосредственный.

23 Бойд, Б. Владимир Набоков. Американские годы : биография / Б. Бойд. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2010. – 950 с. – Текст : непосредственный.

24 Бойд, Б. Владимир Набоков. Русские годы : биография / Б. Бойд. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2010. – 696 с. – Текст : непосредственный.

25 Бойд, Б. По следам Набокова: избранные эссе / Б. Бойд ; пер. с англ. Г. Креймера. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2020. – 611 с. – Текст : непосредственный.

26 Борискина, А. В. «Безликий, как само бессмертие»: Шекспир В. Набокова / А. В. Борискина, Л. Н. Рягузова // Гамлет и Дон Кихот в русской и зарубежной словесности: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (к 400-летию

со дня смерти Мигеля де Сервантеса и Уильяма Шекспира) (Краснодар, 16 декабря 2016 г.). – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2016. – С. 98–101.

27 Борискина, А. В. «Бессмертия певец»: категории «вечность» и «творчество» в поэтической рецепции В. В. Набокова / А. В. Борискина // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 23 мая 2020 г.). – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2020. – С. 204–206.

28 Борискина, А. В. «В мире, как в аду»: духовный облик Ф. М. Достоевского в поэтической рефлексии В. В. Набокова / А. В. Борискина // Достоевский в русской и зарубежной словесности (к 200-летию писателя) : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 11 ноября 2021 г.). – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2021. – С. 95–99.

29 Борискина, А. В. «Веку вопреки»: политический дискурс поэзии В. В. Набокова / А. В. Борискина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2023. – Т. 16. – № 1. – С. 24–31.

30 Борискина, А. В. «Дыханье бытия» и «пределы неземные» в поэтическом идиостиле В. В. Набокова / А. В. Борискина // Творчество В. И. Лихоносова и актуальные проблемы развития языка, литературы, журналистики, истории: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 16–17 июня 2017 г.). – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2017. – 370 с. – С. 272–275.

31 Борискина, А. В. Жанровые традиции русской классики в метапоэтических стихотворениях В. Набокова / А. В. Борискина // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – Ростов-на-Дону, 2025. – Т 10 (2). – С. 27–40.

32 Борискина, А. В. Иномирие в лирике В. В. Набокова / А. В. Борискина, Л. Н. Рягузова // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы I Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 9 апреля 2016 г.). – Краснодар : Изд. дом «Юг», 2016. – С. 86–88.

33 Борискина, А. В. Металитературная топка ранней лирики В. В. Набокова / А. В. Борискина // Актуальные вопросы филологических исследований : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Н. М. Шанского (Краснодар, 31 марта 2022 г.). – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2022. – С. 154–161.

34 Борискина, А. В. Мотив сна в лирике В. В. Набокова / А. В. Борискина, Л. Н. Рягузова // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 8 апреля 2017 г.). – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2017. – 280 с. – С. 184–189.

35 Борискина, А. В. «Ностальгические неразберихи»: проблема предназначения поэта-эмигранта в ранней лирике В. Набокова / А. В. Борискина // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. – Волгоград, 2021. – № 9 (162). – С. 190–194.

36 Борискина, А. В. Ностальгия как подтекст в ранней лирике В. Набокова / А. В. Борискина // Творчество В. И. Лихоносова и актуальные проблемы развития языка, литературы, журналистики, истории : материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. (Краснодар, 9 октября 2020 г.). – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2020. – С. 230–236.

37 Борискина, А. В. Предметный мир лирики В. Набокова / А. В. Борискина, Л. Н. Рягузова // Классическое наследие русской литературы и современность: концепции, интерпретации, опыты анализа текста : материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф., посвящ. памяти проф. Л. А. Степанова (Краснодар, 14–29 ноября 2016 г.). – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2016. – С. 179–182.

38 Борискина, А. В. Эстетическая функция «читателя» в поэтическом мире В. Набокова / А. В. Борискина // Актуальные вопросы филологических исследований : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. А. Некрасова / ФГБОУ ВО «Кубанский государственный

технологический университет» (Краснодар, 15 марта 2021 г.). – Краснодар : Изд. дом «Юг», 2021. – С. 60–64.

39 Борискина, А. В. «Я» и «другой» в металирике В. В. Набокова: границы конвергенции / А. В. Борискина // Наука. Образование. Современность. – Краснодар, 2025. – № 4. – URL: https://online-science.ru/userfiles/file/boriskina_4_2025_9szcyscirx.pdf (дата обращения: 12.12.2025).

40 Борискина, А. В. Я/сновидения Набокова: сны в жизни и творчестве / А. В. Борискина // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 24 апреля 2021 г.). – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2021. – С. 244–247.

41 Бройтман, С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – Москва : РГГУ, 2001. – 418 с. – Текст : непосредственный.

42 Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – Москва : РГГУ, 2008. – 485. – Текст : непосредственный.

43 Бройтман, С. Н. «Я» и «другой» в лирике Б. Окуджавы / С. Н. Бройтман. – Текст : непосредственный // Поэтика русской классической и неклассической лирики. – Москва : РГГУ, 2008. – С 369–380.

44 Верина, У. Ю. Дуэль и смерть Пушкина в русской поэзии XX века / У. Ю. Верина. – Текст : электронный // Филологический класс. – 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duel-i-smert-pushkina-v-russkoy-poezii-hh-v> (дата обращения: 02.03.2023).

45 Воронина, О. Тайнопись. Набоков. Архив. Подтекст / О. Воронина. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. – 584 с. – Текст : непосредственный.

46 Воронина, О. Ю. Шекспир Набокова / О. Ю. Воронина. – Текст : непосредственный // Культурное и научное наследие российской эмиграции в Великобритании (1917–1940-е гг.). – Москва : Русский путь, 2002. – С. 323–349.

47 Вострикова, А. В. Жизнеутверждающая поэзия юного Владимира Набокова / А. В. Вострикова. – Текст : электронный // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. – 2016. – № 3 (94). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhizneutverzhdayschaya-poeziya-yunogo-vladimira-nabokova> (дата обращения: 14.02.2024).

48 Галинская, И. Л. Ясность бессмертия: поэзия и проза В. В. Набокова / И. Л. Галинская – Текст : непосредственный // Культурология. – 2001. – № 2 (18). – С. 54–57.

49 Галинская, И. Л. Художественный мир поэзии Набокова / И. Л. Галинская. – Текст : электронный // Владимир Набоков: современные прочтения. – 2005. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/galinskaya-sovremennye-prochniya/hudozhestvennyj-mir-poezii.htm> (дата обращения: 31.08.2024).

50 Гаспаров, М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – Москва : Изд. Центр РГГУ, 1999. – 297 с. – Текст : непосредственный.

51 Гаспаров, М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров. – Текст : непосредственный // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917 : антология. – Москва : Наука, 1993. – 784 с.

52 Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Москва, Ленинград : Сов. писатель, 1964. – 384 с. – Текст : непосредственный.

53 Гридин, А. О. Образы поэта и поэзии в лирике В. В. Набокова / А. О. Гридин. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сб. материалов VIII (XXII) Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (15–17 апреля 2021 г.). – Вып. 22. – Томск : Изд-во Томского гос. ун-та, 2021. – С. 402–405.

54 Гуковский, Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г. А. Гуковский. – Москва : Языки русской культуры, 2001. – 352 с. – Текст : непосредственный.

55 Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – Санкт-Петербург : Кирцидели, 2004. – 158 с. – Текст : непосредственный.

56 Дашевская, О. А. Мифологема рая в лирике В. Набокова / О.А. Дашевская. – Текст : непосредственный // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. В. Набоков в контексте русской литературы XX века. – Томск : Изд-во Томского гос. ун-та, 2000. – С. 5–16.

57 Двинятин, Ф. Пять пейзажей с набоковской сиренью / Ф. Двинятин. – Текст : электронный // Владимир Владимирович Набоков : сайт. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/dvinyatin-pyat-pejzazhej.htm> (дата обращения: 05.05.2025).

58 Деррида, Ж. Подпись Событие Контекст / Ж. Деррида // Поля философии / пер. с франц. Д. Ю. Кралечкина. – Москва : Академический проект, 2012. – С. 349–375. – Текст : непосредственный.

59 Джонсон, Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д. Б. Джонсон. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2011. – 352 с. – Текст : непосредственный.

60 Долинин, А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове / А. А. Долинин. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2019. – 568 с. – Текст : непосредственный.

61 Долинин, А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» / А. А. Долинин. – Москва : Новое изд-во, 2019. – 648 с. – Текст : непосредственный.

62 Долинин, А. А. Три заметки о романе В. Набокова «Дар» / А. А. Долинин. – Текст : непосредственный // В. В. Набоков: Pro et contra. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. – Т. 1. – С. 697–740.

63 Ерофеев, В. В. Русский метароман В. Набокова / В. В. Ерофеев. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 125–160.

64 Жиличева, Г. А. Введение в литературоведение / Г. А. Жиличева, О. С. Рощина. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2020. – 164 с. – Текст : непосредственный.

65 Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский. – Текст : непосредственный // Поэтика русской поэзии. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – С. 364–404.

66 Жолковский, А. К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты / А. К. Жолковский. – Текст : электронный // Alexander Zholkovsry : [сайт]. – URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/trop/> (дата обращения: 16.03.2024).

67 Жолковский, А. К. Новейшая и новая русская поэзия / А. К. Жолковский. – Москва : РГГУ, 2009. – 365 с. – Текст : непосредственный.

68 Зверев, А. М. Набоков. ЖЗЛ / А. М. Зверев. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 475 с. – Текст : непосредственный.

69 Зусева-Озкан, В. Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции / В. Б. Зусева-Озкан. – Москва : РГГУ, 2012. – 232 с. – Текст : непосредственный.

70 Ибрапова, Ф. Х. Металирика : слов. ст. / Ф. Х. Ибрапова. – Текст : непосредственный // Тамарченко Н. Д. Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий. – Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 118–119.

71 Ибрапова, Ф. Х. Металирика в смене художественных парадигм / Ф. Х. Ибрапова. – Москва : Изд-во «Буки Веди», 2015. – 298 с. – Текст : непосредственный.

72 Ибрапова, Ф. Х. Поэтологическая метафора пера / флейты как инструмент металирики / Ф. Х. Ибрапова. – Текст : непосредственный // Практики и интерпретации: журнал филологический, образовательных и культурных исследований. – 2021. – Т. 6. – № 2. – С. 58–69.

73 Ибрапова, Ф. Х. О границах понятия металирики в работах немецкоязычных литературоведов / Ф. Х. Ибрапова. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2013. – № 1 (111). – С. 188–196.

74 Каллер, Дж. Теория литературы. Краткое введение / Дж. Каллер ; пер. с англ. А. Георгиева. – Москва : Астрель, АСТ, 2006. – 160 с. – Текст : непосредственный.

75 Кац, Б. А. «Exegi monumentum» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» / Б. А. Кац. – Текст : электронный // Владимир Владимирович Набоков : сайт. – 1999. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/boris-exegi-monumentum.htm> (дата обращения: 15.04.2025).

76 Ким, Хюн Еун. Стихотворения И. Бродского как метатекст (на материале книги «Часть речи») : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дис. ... канд. филол. наук / Ким Хюн Еун. – Москва, 2004. – 211 с. – Текст : непосредственный.

77 Ковтун, А. К вопросу о методе Владимира Набокова в эссе «Лекции по русской литературе» / А. Ковтун. – Текст : непосредственный // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века : сб. ст.. науч-метод. семинара «Textus» / под ред. К. Э. Штайн. – Вып. 6. – Санкт Петербург ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001. – С. 545–549.

78 Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман ; предисл. и сост. В. И. Чулкова. – Ижевск : Изд-во Удмурдского гос. ун-та, 1992. – 236 с. – Текст : непосредственный.

79 Корчинский, А. В. Поэтология И. А. Бродского в контексте «позднего модернизма»: Стихотворения к. 1960-х – н. 1980-х гг. : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дис. ... канд. филол. наук / Корчинский Анатолий Викторович. – Москва, 2004. – 196 с. – Текст : непосредственный.

80 Лебедева, В. Ю. Ангелическая тема в ранней лирике В. Набокова: танатологический аспект / В. Ю. Лебедева. – Текст : непосредственный // Известия ВГПУ. Сер. Филологические науки. – 2018. – № 7. – С. 154–157.

81 Левин, Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова / Ю. И. Левин. – Текст : непосредственный // Левин Ю. И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – С. 323–391.

82 Левин, Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю. И. Левин. – Текст : непосредственный // Левин Ю. И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – С. 464–482.

83 Левин, Ю. И. О «Даре» / Ю. И. Левин – Текст : непосредственный // Левин Ю. И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – С. 287–322.

84 Левинтон, Г. А. Смерть поэта: Иосиф Бродский / Г. А. Левинтон. – Текст : непосредственный // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. – Санкт-Петербург : Звезда, 1998. – С. 193–195.

85 Леденев, А. В. Поэтика и стилистика В. В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... д-ра филол. наук / Леденев Александр Владимирович. – Москва, 2005. – 338 с. – Текст : непосредственный.

86 Ли, Д. Х. Коммуникативные стратегии постсимволистской металирики (на материале поэзии Б. Л. Пастернака) : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дис. ... канд. филол. наук / Джонг Хён Ли. – Москва, 2021. – 244 с. – Текст : непосредственный.

87 Липовецкий, М. Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова) / М. Липовецкий. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3. – С. 72–95.

88 Ломоносов, М. В. Ода блаженным памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года / М. В. Ломоносов. – URL: https://rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/01ody_t/001.htm (дата обращения: 14.03.2025). – Текст : электронный.

89 Лотман, М. Ю. «А та звезда над Пулковом...» / М. Ю. Лотман. – Текст : непосредственный // В. В. Набоков: pro et contra. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – Т. 2. – С. 213–223.

90 Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Москва : Эксмо, 2022. – 416 с. – Текст : непосредственный.

91 Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1999. – 848 с. – Текст : непосредственный.

92 Лукшич, И. «Слава» Владимира Набокова: К функции автометаописания в русской эмигрантской поэзии / И. Лукшич. – Текст : непосредственный // Slavica tergestina. – 1999. – №7. – С. 107–122.

93 Люксембург, А. Тень русской ветки на мраморе руки (О Владимире Набокове) / А. Люксембург – Текст : непосредственный // Владимир Набоков. Сер. «Всемирная библиотека поэзии». – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – С. 5–11.

94 Магомедова, Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения / Д. М. Магомедова. – Москва : Академия, 2004. – 192 с. – Текст : непосредственный.

95 Мазур, А. В. Религиозные мотивы в поэзии В. В. Набокова / А. В. Мазур. – Текст : электронный // Проблемы исторической поэтики. – 2008. – № 8. – С. 523–532. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznye-motivy-v-poezii-v-v-nabokova/viewer> (дата обращения: 24.08.2024).

96 Маликова, М. Забытый поэт / М. Маликова. – Текст : непосредственный // Набоков В. В. Стихотворения. – Санкт-Петербург : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – С. 5–44.

97 Маликова, М. Ничья меж смыслом и смычком / М. Маликова. – Текст : непосредственный // Владимир Набоков. Стихи. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – С. 296–331.

98 Малкина, В. Я. Типы субъектов в лирике / В. Я. Малкина. – Текст : непосредственный // Субъектная структура лирики / сост. и ред. В. Я. Малкина. – Москва : Эдитус, 2024. – С. 30–46.

99 Малкина, В. Я. Цитирование цитаты: эпитафии в сборнике В. Набокова «Горный путь» / В. Я. Малкина. – Текст : непосредственный // Формы поэтического : сб. ст. и материалов к юбилею Н. В. Семеновой. – Тверь : ООО «СФК-офис», 2021. – С. 75–90.

100 Мельников, Н. «Причудливый гибрид» Владимира Набокова / Н. Мельников. – Текст : непосредственный // Иностранная литература. 40 лет без Набокова / сост. Н. Мельников. – 2017. – С. 130–133.

101 Набоков, В. В. Дар / В. В. Набоков. – Текст : непосредственный // Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – Санкт-Петербург : Изд. группа «Азбука-классика», 2010. – С. 161–526.

102 Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 288 с. – Текст : непосредственный.

103 Набоков, В. В. Заметки для авторского вечера «Стихи и комментарии» 7 мая 1949 г. / В. В. Набоков ; вступ. ст., публ. и коммент. Г. Глушанок. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/bio/zametki-dlya-avtorskogo-vechera.htm?ysclid=mevea1rfs3382004833> (дата обращения: 28.08.2025). – Текст : электронный.

104 Набоков, В. В. Комментарий к роману «Евгений Онегин» / В. В. Набоков ; пер. Г. М. Дашевского. – 1964. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/evgenij-onegin/index.htm> (дата обращения: 14.03.2024). – Текст : электронный.

105 Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 480 с. – Текст : непосредственный.

106 Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 384 с. – Текст : непосредственный.

107 Набоков, В. В. Набоков о Набокове и прочем: Интервью. Рецензии. Эссе. / В. В. Набоков ; ред.-сост. Н. Мельников. – Москва : Независимая газета, 2002. – 704 с. – Текст : непосредственный.

108 Набоков, В. В. Николай Гоголь / В. В. Набоков. – Москва : Corpus, 2025. – 256 с. – Текст : непосредственный.

109 Набоков, В. В. О хороших читателях и хороших писателях / В. В. Набоков ; пер. М. Мушинская – Текст : непосредственный // Лекции по

зарубежной литературе. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 33–42.

110 Набоков, В. В. Памяти Ю. И. Айхенвальда / В. В. Набоков. – 1928. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/pamyati-ajhenvalda.htm> (дата обращения: 01.04.2023). – Текст : электронный.

111 Набоков, В. В. Переписка с сестрой / В. В. Набоков. – Анн Арбор : Ардис, 1985. – 119 с. – Текст : непосредственный.

112 Набоков, В. В. Письма к Вере / В. В. Набоков. – Москва : Колибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с. – Текст : непосредственный.

113 Набоков, В. В. Под знаком незаконнорожденных / В. В. Набоков ; пер. с англ. С. Ильина. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 288 с. – Текст : непосредственный.

114 Набоков, В. В. Полн. собр. рассказов / В. В. Набоков ; сост. А. Бабинов. – 3-е изд., уточн. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 752 с. – Текст : непосредственный.

115 Набоков, В. В. Пушкин, или Правда и правдоподобие : эссе / В. В. Набоков. – 1937. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/pravda-i-pravdopodobie.htm> (дата обращения: 14.07.2023). – Текст : электронный.

116 Набоков, В. В. Строгие суждения / В. В. Набоков. – Москва : Колибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с. – Текст : непосредственный.

117 Набоков, В. В. Юбилей : эссе / В. В. Набоков. – 1927. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/rasskaz/yubilej.htm> (дата обращения: 29.05.2025). – Текст : электронный.

118 Набоков, В. В.: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : антол. : в 2 т. / сост. Б. Аверин и др. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского христианского гуманитарного ун-та, 1999. – 2 т. – Текст : непосредственный.

119 Назарян А. Набоков и политика // The New Republic. – 2013. – URL: <https://inosmi.ru/20130414/208046753.html> (дата обращения: 01.12.2022). – Текст : электронный.

120 Накарякова, А. А. Творчество Владимира Набокова: политический аспект / А. А. Накарякова // Политическая лингвистика, 2015. – URL: <https://politlinguistika.ru/images/1-2015/28.pdf> (дата обращения: 28.11.2022). – Текст : электронный.

121 Некрасов, Н. А. Газетная / Н. А. Некрасов. – 1865. – URL: <https://rvb.ru/19vek/nekrasov/ss15/vol02/poems/0257.html> (дата обращения: 23.03.2025). – Текст : электронный.

122 Николина, Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы : моногр. / Н. А. Николина. – Москва : ИТДГК «Гнозис», 2009. – 336 с. – Текст : непосредственный.

123 Носик, Б. Мир и дар Владимира Набокова: Первая русская биография писателя / Б. Носик. – Москва : Пенаты, 1995. – 549 с. – Текст : непосредственный.

124 Остин, Дж. Как совершать действия при помощи слов / Остин Дж. – Текст : непосредственный // Избр. / пер. с англ. Л. Б. Макеевой, В. П. Руднева. – Москва : Идея-Пресс; Дом интеллектуальной книги, 1999. – 332 с.

125 Остин, Дж. Перформативное высказывание / Остин Дж. – Текст : непосредственный // Три способа пролить чернила. Философские работы / пер. с англ. В. Кирющенко. – Санкт-Петербург : Алетейя ; Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 262–281.

126 Парамонов, Б. Бедлам как Вифлеем. Беседы любителей русского слова / Б. Парамонов, И. Толстой. – Москва : Дело РАНХ и ГС, 2017. – 512 с. – Текст : непосредственный.

127 Пиванова, Э. В. Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова / Э. В. Пиванова. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2008. – 216 с. – Текст : непосредственный.

128 Письмо Г. П. Струве В. Ф. Маркову от 1 июля 1961 г. // «Ваш Глеб Струве». Письма Г. П. Струве к В. Ф. Маркову / публ. Дж. Шерона. – Текст : непосредственный // Новое лит. обозрение. – 1995. – № 12. – С. 133–134.

129 Питцер, А. Тайная история Владимира Набокова / А. Питцер ; пер. с англ. Е. Горбатенко. – Москва : Синдбад, 2016. – 528 с. – Текст : непосредственный.

130 Погребная, Я. В. Концепт «прозрачность / непрозрачность» как маркер состояния лирического героя в поэзии В. В. Набокова / Я. В. Погребная – Текст : непосредственный // Язык. Текст. Дискурс. – 2016. – № 14. – С. 152–159.

131 Погребная, Я. В. Особенности эволюции лирики В. В. Набокова / Я. В. Погребная. – Текст : электронный // Евразийский союз ученых. – 2015. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-evolyutsii-liriki-v-v-nabokova> (дата обращения: 12.03.2023).

132 Погребная, Я. В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы». Лирика В. В. Набокова : моногр. / Я. В. Погребная. – Москва : Флинта, 2011. – 247 с. – Текст : непосредственный.

133 Погребная, Я. В. Поэзия и проза Владимира Набокова: аспекты синестезии / Я. В. Погребная. – Рига : LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 288 с. – Текст : непосредственный.

134 Погребная, Я. В. Синэстезия искусств как способ создания и выражения неомифа в лирике В. В. Набокова / Я. В. Погребная. – Текст : электронный // Наука. Инновации. Технологии. – 2009. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-iskusstv-kak-sposob-sozdaniya-i-vyrazheniya-neomifa-v-lirike-v-v-nabokova> (дата обращения: 21.05.2025).

135 Погребная, Я. В. Эволюция религиозных идей и образов в творчестве Владимира Набокова / Я. В. Погребная. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 9. – С. 167–171.

136 Польская, С. Сонет Набокова «Смерть Пушкина» / С. Польская. – Текст : непосредственный // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. науч. конф. – Санкт-Петербург : Дорн, 1999. – С. 10–19.

137 Пушкин, А. С. «Пора, мой друг, пора!..» / А. С. Пушкин. – 1834. – URL: <https://www.culture.ru/poems/4999/pora-moi-drug-pora> (дата обращения: 13.06.2025). – Текст : электронный.

138 Пятигорский, А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова / А. Пятигорский. – Текст : непосредственный // В. В. Набоков: pro et contra. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. – Т. 1. – С. 334–341.

139 Рылькова, Г. «О читателе, теле и славе» Владимира Набокова / Г. Рылькова. – Текст : непосредственный // В. В. Набоков: pro et contra. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. – Т. 1. – С. 360–377.

140 Рягузова, Л. Н. Концепция «нестрашной смерти» в художественном сознании А. С. Пушкина и В. Набокова / Л. Н. Рягузова, Ли Янь. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. – Сер. Филология и искусствоведение. – Майкоп : Изд-во АГУ, 2018. – Вып. 2 (217). – С. 185–190.

141 Рягузова, Л. Н. Метаязыковая концептуализация сферы «творчество» в эстетической и художественной системе В. В. Набокова : специальность 10.02.19 «Теория языка» : дис. ... д-ра филол. наук / Рягузова Людмила Николаевна. – Краснодар, 2000. – 304 с.

142 Рягузова, Л. Н. Субстанциально-мифологические представления как элементы поэтического мира В. В. Набокова : моногр. / Л. Н. Рягузова. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2006. – 91 с. – Текст : непосредственный.

143 Самсонова, Т. П. Сны о России в поэзии Владимира Набокова / Т. П. Самсонова. – Текст : непосредственный // XXI Царскосельские чтения : материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 25–26 апреля 2017 г.). – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. – С. 307–312.

144 Сечкарев, В. К тематике поэзии Владимира Набокова / В. Сечкарев // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1996. – Вып. 197. – С. 36–47.

145 Старк, В. П. Неизвестный автограф Набокова, или история одной мистификации / В. П. Старк. – Текст : электронный // Звезда. – 1999. – № 4. – URL: <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/stark-neizvestnyj-avtograf.htm> (дата обращения: 12.08.2025).

146 Старк, В. П. Пушкин в творчестве В. В. Набокова / В. П. Старк. – 1997. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/stark-pushkin-v-tvorchestve-nabokova.htm> (дата обращения: 01.04.2024). – Текст : электронный.

147 Струве, Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы / Г. Струве. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956. – 448 с. – Текст : непосредственный.

148 Субъектная структура лирики : коллектив. моногр. / сост. и ред. В. Я. Малкина. – Москва : Эдитус, 2024. – 216 с. – Текст : непосредственный.

149 Сумароков, А. П. Эпистола II (О стихотворстве) / А. П. Сумароков. – URL: <https://rvb.ru/18vek/sumarokov/01text/01versus/06epistles/042.htm> (дата обращения: 28.08.2025). – Текст : электронный.

150 Тamarченко, Н. Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра / Н. Д. Тamarченко. – Текст : непосредственный // Теория литературы : в 2. Т. 2 / под ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва : Академия, 2004. – С. 268–272.

151 Теория литературных жанров / под. ред. Н. Д. Тamarченко : учеб. пособие для студентов. – Москва : Академия, 2011. – 256 с. – Текст : непосредственный.

152 Тименчик, Р. Д. Автометаописание у Ахматовой / Р. Д. Тименчик. – Текст : непосредственный // Russian Literature. – 1975. – № 10/11. – С. 213–226.

153 Тименчик, Р. Д. Текст в тексте у акмеистов / Р. Д. Тименчик. – Текст : непосредственный // Труды по знаковым системам. Вып. XIV. Текст в тексте. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1981. – С. 65–75.

154 Тимофеев, В. Г. Конвенция. Рефлексия. Интроспекция / В. Г. Тимофеев. – Текст : непосредственный // Материалы Открытого науч.

семинара «Проблемы теории и истории литературы»: Конвенция. Рефлексия. Авторское самосознание. – Санкт-Петербург : Convention Press, 1998. – С. 4–22.

155 Томашевский, Б. В. Теория литературы / Б. В. Томашевский. – Ленинград : Гос. изд-во, 1925. – 238 с. – URL: https://imwerden.de/pdf/tomashevsky_theoriya_literatury_1925_ocr.pdf (дата обращения: 05.08.2025). – Текст : электронный.

156 Тредиаковский, В. К. Ода торжественной о сдаче города Гданска 1734 года / В. К. Тредиаковский. – URL: <https://rvb.ru/18vek/trediakovsky/01text/01versus/04varia/087.htm> (дата обращения: 13.03.2025). – Текст : электронный.

157 Труфанова, И. В. От ненадежного повествователя к ненадежному лирическому сюжету в лирике В. В. Набокова / И. В. Труфанова. – Текст : электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. – Т. 12. – Вып. 10. – С. 46–50. – URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2019_10_11.pdf (дата обращения: 20.12.2022).

158 Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2016. – 148 с. – Текст : непосредственный.

159 Тюпа, В. И. Волонты и эвиденция: непоименованные жанры неканонической лирики. – Текст : непосредственный // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика : сб. ст. к юбилею Д. М. Магомедовой / сост. и ред. В. Б. Зусева-Озкан, В. Я. Малкина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2019. – С. 103–112.

160 Тюпа, В. И. Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. – 2021. – № 4 (2012). – С. 8–31.

161 Тюпа, В. И. Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2013. – 211 с. – Текст : непосредственный.

162 Тюпа, В. И. Перформативные основания лирики / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // XLII Междунар. филолог. конф., Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г. : избр. тр. / отв. ред. С. И. Богданов, Ю. В. Меньшикова. – Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2014. – С. 306–314.

163 Тюпа, В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Литература и ментальность. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2024. – С. 45–182.

164 Тюпа, В. И. Эвиденции О. Э. Мандельштама 1937 года / В. И. Тюпа. – Текст : электронный // Воронежский филологический вестник. – 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evidentsii-o-e-mandelshtama-1937-goda> (дата обращения: 16.02.2024).

165 Фатеева, Н. А. «Как кончается поэт, рождается прозаик...» / Н. А. Фатеева. – Текст : непосредственный // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – Москва : Индрик, 2002. – С. 500–515.

166 Фатеева, Н. А. Поэзия как филологический дискурс / Н. А. Фатеева. – Москва : Изд. дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. – 360 с. – Текст : непосредственный.

167 Федотов, О. И. Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре В. Набокова) / О. И. Федотов. – Москва : Флинта: Наука, 2014. – 400 с. – Текст : непосредственный.

168 Федотов, О. И. Пасха в поэтическом мире Владимира Набокова-Сирина / О. И. Федотов. – Текст : непосредственный // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) / hrsg. von A. Graf. – München : Herbert Utz Verlag, 2010 – S. 201–211.

169 Федотов, О. И. Поэзия Владимира Набокова-Сирина / О. И. Федотов. – Ставрополь : Бюро новостей, 2010. – 272 с. – Текст : непосредственный.

170 Фещенко, В. Дейксис как присутствие субъекта в поэтическом тексте: теоретические подходы / В. Фещенко. – Текст : непосредственный // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / ред. Х. Шталь ; сост. Е. Евграшкина. – Berlin; Bern; Bruxells; New York; Oxford; Warszawa; Wien : Peter Lang, 2018. – С. 157–171.

171 Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Изд. фирма «Восточная

литература» РАН, 1998. – 800 с. – Текст : непосредственный.

172 Фрейденберг, О. М. Происхождение греческой лирики / О. М. Фрейденберг. – Текст : непосредственный // Лирика: генезис и эволюция / О. М. Фрейденберг ; сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. – Москва : РГГУ, 2007. – С. 396–412.

173 Фридрих, Г. Структура современной поэзии: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Г. Фридрих ; пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. – Москва : Языки славянских культур, 2010. – 344 с. – Текст : непосредственный

174 Ханзен-Лёве, О. А. Аполлинская эстетика «Калиптики» Набокова и развертывание метафоры «ткани» в поэтике Мандельштама / О. А. Ханзен-Лёве. – Текст : непосредственный // Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве. – Москва : РГГУ, 2016. – С. 133–187.

175 Харитонов, В. С. Жанровая традиция и ее трансформация в поэтическом творчестве В. В. Набокова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Харитонов Всеволод Станиславович. – Елец, 2019. – 189 с. – Текст : непосредственный.

176 Ходасевич, В. Ф. О Сирине / В. Ф. Ходасевич. – 1937. – URL: https://dugward.ru/library/hodasevich/hodasevich_sirin.html (дата обращения: 13.04.2024). – Текст : электронный.

177 Шаховская, З. А. В поисках Набокова. Отражения / З. А. Шаховская. – Москва : Книга, 1991. – 319 с. – Текст : непосредственный.

178 Шлегель, Ф. Фрагменты / Ф. Шлегель. – Текст : непосредственный // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1. / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Москва : Искусство, 1983. – 479 с.

179 Шраер, М. Д. Набоков: Темы и вариации / М. Д. Шраер ; пер. с англ. В. Полищук при участии автора. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – 384 с. – Текст : непосредственный.

180 Штайн, К. Э. Набоков Владимир Владимирович / К. Э. Штайн,

Д. И. Петренко. – Текст : непосредственный // Русская метапоэтика : учебный словарь. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2006. – С. 361–363.

181 Щеглов, Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Ю. К. Щеглов ; сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. – Москва : Новое лит. обозрение, 2012. – 576 с. – Текст : непосредственный.

182 Alexandrov, V. E. The Garland companion to Vladimir Nabokov / V. E. Alexandrov. – New York : Garland Pub, 1995. – 798 p.

183 Culler, J. Theory of the Lyric / J. Culler. – Cambridge; London : Harvard University Press, 2015. – 416 p.

184 Frank, A. P. Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht: Zu Verspoetik und poetologischem Gedicht in der neueren englischen Literatur / A. P. Frank // Frank A. P. Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin. – Berlin; New York : de Gruyter, 1977. – S. 131–170.

185 Hinck, W. Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Düsseldorf: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts / W. Hinck. – Düsseldorf : Westdeutscher Verlag, 1985. – 76 s.

186 Hughes, R. P. Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from Second International Symposium on Pasternak / R. P. Hughes ; ed. Lazar Fleishman. Berkeley, 1989. – P. 153–170.

187 Johnson, B. Poetry and Performative Language / B. Johnson // Yale French Studies. 1977. – №. 54. – P. 140–158.

188 Johnson, B. D. Pasternak's Zhivago and Nabokov's Lolita / B. D. Johnson // The Nabokovian. – Spring, 1985. – № 14. – P. 20–23.

189 Johnson, B. D. Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch / B. D. Johnson // Russian Literature Triquarterly. – 1991. – № 24. – P. 307–327.

190 Morris, Paul D. Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice. – Toronto : University of Toronto Press, 2010. – 447 p.

191 Müller-Zettelmann, E. Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englischund deutschsprachigen Dichtkunst / E. Müller-Zettelmann. – Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter, 2000. – 270 s.

192 Scherr, B. P. Poetry / B. P. Scherr ; ed. by V. E. Alexandrov // Alexandrov V. E. / The Garland companion to Vladimir Nabokov. – New York : Garland Pub, 1995. – P. 608–625.

193 Schlaffer, H. Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie / H. Schlaffer // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. – 1996. – № 10. – S. 297–335.

194 Weinrich, H. Linguistische Bemerkungen zur modern Lyrik / H. Weinrich // Literatur für Leser: Essay und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. – S. 133–148.

Источники эмпирического материала

195 Набоков, В. В. Два пути / В. В. Набоков, А. Н. Балашов. – Санкт-Петербург : Реноме, 2013. – 28 с. – Текст : непосредственный.

196 Набоков, В. В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. Т. 1 / В. В. Набоков ; сост. Н. Арте-Толстой ; предисл. А. Долинина : прим. М. Маликовой. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. – Т. 1. – 832 с. – Текст : непосредственный.

197 Набоков, В. В. Смерть Пушкина / В. В. Набоков. – 1924. – URL: https://nabokovandko.narod.ru/Texts/Stihi_7.htm (дата обращения: 14.04. 2023). – Текст : электронный.

198 Набоков, В. В. Стихи / В. В. Набоков ; вступ. статья и коммент. М. Маликовой. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – Текст : непосредственный.

199 Набоков, В. В. Стихи / В. В. Набоков ; сост., пер. и коммент. А. Бабикинова. – Москва : АСТ, CORPUS, 2024. – 480 с. – Текст : непосредственный.

200 Набоков, В. В. Стихотворения и поэмы / В. В. Набоков ; сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. В. С. Федорова. – Москва : Современник, 1991. – 574 с. – Текст : непосредственный.

Приложение А.

Аспекты коммуникативных стратегий лирического дискурса, обусловленных базовыми перформативами

Базовый перформатив	Коммуникативная стратегия	Аспекты коммуникативной стратегии		
		ценностная архитектура лирического мира	модус самоактуализации лирического субъекта	этнос суггестивности
хвала	одическая	вечный верх ↑	утверждение позитивных ценностей	легитимность, восторг
хула	инвективная	гибельный низ ↓	отвержение негативных ценностей	негодование
покой	идиллическая	умиротворенный круг ○	утверждение покоя как прерогативы бытия, прецедентная самоактуализация (я такой же, как другие)	идентичность
тревога	балладная	пограничная ситуация ∪	катастрофическая самоактуализация	жертвенность
жалоба	элегическая	темпоральный порог (прошлое / настоящее) ←	кенозис (самоумаление)	сострадание
волеизъявление	воление (волюнта)	темпоральный порог (настоящее / будущее) →	гимерос (желание)	самореализация
эвристическая радость	эвиденция	остановленное мгновение (вечное настоящее) ∞	экзистенциальное присутствие в мире	самоопределение

Дискурсивная структура металирики В. Набокова

Коммуникативная стратегия	Составляющие лирического дискурса			
	креативная (субъектно-авторская)	референтная (объектно-геройная)		рецептивная (адресатно-читательская)
одическая	одический певец	божий мир	+ поэтологические образы, приемы и метаязык, актуальные для разных стратегий	чувствует восторг, вдохновение окружающим пространством, которое наполнено креативным потенциалом
инвективная	поэт-обличитель	Советская Россия		разделяет негодование поэта и его стремление противопоставить мир творчества страшной реальности
элегическая	поэт-изгнанник	Россия прошлого		испытывает сострадание, проникается ситуацией утраты поэтом Родины, образ которой выступает источником поэтического вдохновения
волюнта	поэт-изгнанник	будущее		полон надежд на благополучное творческое будущее поэта
эвиденция	поэт-демиург	творчество		испытывает радость «открытия», признает высокий ценностный статус поэта