

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

*На правах рукописи*

**Харитонов Всеволод Станиславович**

**ЖАНРОВАЯ ТРАДИЦИЯ И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИЯ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА**

10.01.01 – русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Б.П. Иванюк

Елец – 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Лирика: жанрологический компендиум</b> .....	17
<b>Глава 2. Жанровые процессы в русской лирике рубежа XIX-XX веков</b> .....	35
2.1. Драматизация лирических жанров.....	38
2.2. Новеллизация лирических жанров.....	41
2.3. Интертекстуальность как фактор жанрообразования.....	46
2.4. Жанровые эксперименты .....	49
<b>Глава 3. Жанровая феноменология лирики В. Набокова</b> .....	56
3.1. Антологическая традиция в поэтическом творчестве В. Набокова .....	60
3.2. Сонетная традиция в поэтической интерпретации В. Набокова.....	71
3.3. Элегические мотивы в лирике В. Набокова.....	92
3.4. Ностальгическая валета В. Набокова.....	104
3.5. Эпитафия и мемориальная лирика В. Набокова.....	115
3.6. Инвектива В. Набокова: тематические и стилевые модификации.....	128
3.7. Жанровые элементы мадригала в лирике В. Набокова...	138
3.8. Урбанистика В. Набокова.....	146
3.9. Жанровая специфика лирических циклов В. Набокова...	156
<b>Заключение</b> .....	167
<b>Список источников</b> .....	170

## ВВЕДЕНИЕ

Проблема возникновения, формирования и развития, а также реформирования и трансформации жанровой традиции и сложившейся жанровой системы воспринималась литературоведением как актуальная, пожалуй, на всем протяжении его существования как научной дисциплины. Это вызвано постоянным интересом исследователей к вопросам, которые помогли бы выявить закономерности литературного творчества как процесса, с одной стороны, порожденного авторским восприятием действительности, а с другой – подчиняющегося объективным законам происхождения и функционирования художественного произведения, в том числе и жанровым.

Количество исследований по этой проблематике с каждым десятилетием возрастает; однако следует заметить, что среди них были и такие, которые ставили под сомнение или отрицали само понятие «жанр». Как правило, их появление происходило в переходные для литературы эпохи: например, в период возникновения модернизма (достаточно вспомнить полемическую книгу Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902)<sup>1</sup> или становления постмодернизма («О грамматологии» Ж. Деррида, 1967)<sup>2</sup>.

Симптоматичный отказ от жанровой традиции Б. Кроче объясним характерными для рубежа XIX–XX вв. тенденциями, связанными с изменениями в жанровой системе, в том числе – с явлениями синтеза и трансформации жанров. Этот процесс вписывался в контекст эпохи с его тотальным, а иногда и агрессивным пересмотром классического

---

<sup>1</sup> Искусство рассматривалось автором как синтез выражения творческого разума и индивидуального интуитивного созерцания, а его эстетическая значимость определялась степенью признания художественного артефакта, т.е. способа и формы внешнего самовыражения художника. Таким образом, выбор жанра объяснялся прежде всего проявлением индивидуальности автора, то есть отрицался его системный характер (Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. В. Яковенко. Ч.1. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. – 171 с.).

<sup>2</sup> Введенное автором понятие «деконструкция» предполагало принципиально новое рассмотрение текста на основе оппозиционного анализа его составляющих с последующим синтезом, не тождественным первоначальному варианту. Эта методология, безусловно, затрагивала и жанровую систему, разрушая привычное к ней отношение (Деррида, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.).

художественного наследия и смелыми экспериментами на путях поиска новых форм выразительности. Отчасти эти новации засвидетельствованы и осмыслены российским и европейским формализмом (симптоматично, например, «Воскрешение слова» В. Шкловского, 1914), открыто была заявлена переориентация поэтики на лингвистическую реальность текста («возвращение человеку переживания мира»<sup>3</sup>), что изменяло представление о константных структурах произведения и сопровождалось критикой подхода к искусству (и к литературе, в частности) как к «системе образов» и выдвижением тезиса об искусстве как сумме приемов, используемых автором в своей практической (креативной) деятельности (ст. «Искусство как приём» В. Шкловского, 1917, вошедшая позднее в его сборник «О теории прозы», 1925).

Пожалуй, наиболее значительные изменения происходили с лирическими жанрами, что можно наблюдать, например, в поэзии французского символизма или англоязычной лирике этого периода. Лирический поэт все больше осознает себя создателем «специфического объекта субъектной архитектоники»<sup>4</sup>, и это в значительной степени меняет его отношение к привычной нормативности, в том числе и жанровой. Откликнулась на эти тенденции и русская поэзия, чему способствовало не только западное влияние, но и процессы, происходящие в российской культурной среде, вызванные сменой идеологических приоритетов и эстетических установок.

Лирика Серебряного века<sup>5</sup> представляет собой уникальное явление, которое повлияло на дальнейшее развитие не только отечественной, но и мировой поэзии. Даже если оставить в стороне иногда явно эпатажирующие

<sup>3</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет (статьи – воспоминания – эссе, 1914–1933). – С.10.  
URL: <https://www.litmir.me/br/?b=264422&p=10>.

<sup>4</sup>Аминева В.Р. Теория литературы (конспект лекций). – Казань, 2014. Электронная версия курса:  
URL: <http://bars.kpfu.ru/course/view.php?id=1759>. – С. 191.

<sup>5</sup> Здесь и в дальнейшем представлен такой вариант номинации эпохи конца XIX – начала XX вв., так как, по мнению автора, встречающееся в литературе написание со строчной буквы ведет к демегафоризации этого понятия.

эксперименты бросивших вызов классическому наследию футуристов<sup>6</sup>, общая картина творчества поэтов, не эпигонски подражавших литературной традиции, но продолживших ее в современном формате, обусловленном экзистенциальным самочувствием человека Новейшего времени, представляется чрезвычайно интересной. Привнесение в поэзию новой тематики и проблематики, обновление поэтики, в том числе и модификация жанровых форм характерны для литераторов самых разных направлений: «традиционалиста» И. Бунина, почти всех символистов старшего и младшего поколений, акмеистов, имажинистов и т.д. Причем, намеренное отступление некоторых из них от классической жанровой системы и попытка создания (к примеру, И. Северяниным) новых жанровых форм, лишь укрепило позиции жанрового мышления как неотъемлемого компонента поэтического творчества и подтвердило значение жанра как устойчивого основополагающего атрибута произведения. Однако отличный от классического поэтический дискурс обусловил изменения в таксономических отношениях между компонентами наследуемой жанровой системы, «либерализовал» жанровые нормы, размыл нормативные границы между жанрами, сделал их более проницаемыми для разного рода внешнего и внутрилитературного воздействия.

Все это отложило отпечаток и на поэтическое творчество В. Набокова, начавшего свой путь как лирик во втором десятилетии XX века. Молодой поэт оказался в весьма сложной лирико-мировоззренческой и лирико-поведенческой ситуации. Во-первых, не столько статус, определяемый происхождением, воспитанием и образованием, сколько хороший, а может быть, и безупречный литературный вкус призывали его следовать классическим традициям недавнего «золотого века» русской поэзии. Во-вторых, его кумирами не могли не стать и естественно стали старшие поэты-

---

<sup>6</sup> В данной работе это авангардное течение не рассматривается именно поэтому, кроме некоторых аспектов поэзии Игоря Северянина, который, как и ряд других эгофутуристов, не занимал радикальную позицию и считал предтечами этого направления таких поэтов старой школы, как М. Лохвицкая и К. Фофанов.

современники, такие как И. Бунин, В. Брюсов, А. Блок, Н. Гумилев и др., заслужившие славу и популярность особенно у молодого поколения. В-третьих, быстро миновав неизбежный период подражательности, Набоков стал отчетливо понимать, что необходимо обрести собственный поэтический голос: выработать индивидуальный стиль и лирическую интонацию, открыть новые модусы авторской интенции, актуализировать тематику и проблематику, а также языковой потенциал, а это неизбежно затрагивало вопросы отношения к традиции, в том числе и жанровой.

### ***Степень разработанности проблемы***

Жанрологическая проблематика никогда не оставалась без устойчивого и всестороннего внимания литературоведения. Помимо классических работ в области генологии (этот термин введен в 1920 г. Полем Вам Тигемом для обозначения науки о литературных жанрах и родах) Аристотеля, Н. Буало, Г.В.Ф. Гегеля, Г.Э. Лессинга, В. Белинского, в XX веке значительный вклад в разработку теории жанра внесли зарубежные филологи и философы, среди которых Б. Кроче («Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902), Н. Фрай («Анатомия критики», 1957), И. Бехер («Поэтический принцип», 1957), Р. Кайуа («Игры и люди», 1958), Ж-Ф. Лиотар («Феноменология», 1954), Р. Уэллек («Истории современного литературоведения и литературной критики», 8 тт., 1955–1992), П. Хернади («Вокруг жанра. Новые направления в литературной классификации», 1972), С. Скворчинская («Введение в науку о литературе», 1972) и др.

В той или иной степени этой проблематикой занимались такие выдающиеся отечественные филологи, как Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Г.А. Гуковский, В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев, В.В. Кожинов и др. Актуальными оказались проблемы функционирования и трансформации литературных жанров и в последние десятилетия.

Г.Д. Гачев в своем исследовании «Эпос. Лирика. Театр. Содержательность художественных форм» (1968) определяет значение контента

произведения спецификой его жанра, которая воспринимается читателем еще до непосредственного знакомства с содержанием, определенным образом коррелируя его внимание, даже если жанр явлен в своей «противоположности».

В монографии Л.В. Чернец «Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)» (1982) рассматривается роль жанровых категорий в творческом процессе, а также их значение для читательского восприятия произведения, затронуты вопросы исторического изменения жанровых норм, выделены основные жанровые типы, отражающие динамику литературного процесса.

Учебное пособие С.И. Страшнова «Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте» (1983), помимо большого количества образцов разбора стихотворений русских поэтов разных эпох, содержит необходимые теоретические материалы и богатый методический инструментарий.

В учебном пособии В.Л. Пронина «Теория литературных жанров» (1999) вводится термин «внежанровая лирика» и отмечается, что это не противоречит сложившейся жанровой системе, а дополняет ее, в известной степени является ее отражением, и «зачастую в стихотворении, далеком, казалось бы, от элегии или баллады, можно усмотреть его родство с этими или другими жанрами»<sup>7</sup>.

Монография О.В. Зырянова «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (2004) рассматривает жанр как неотъемлемую категорию художественного мышления, феноменологического опыта, закрепляющего связь автора с жанровой традицией, а также как исторически изменчивый тип формально-содержательной художественной целостности.

В книге С.И. Смирнова «Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров» (2008) жанры рассматриваются через философский дискурс, прежде всего как отражение исторического опыта человека, а их формирование, по мнению автора, связано с созданием неповторимого образа

---

<sup>7</sup> Страшнов С.И. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте: учеб. пособие. – Иваново: ИвГУ, 1983. – С.27.

времени сквозь призму авторского восприятия. «Жанрообразование имеет свою внутреннюю логику, но оно не может быть представлено в целом в виде логического исчисления, имеющего исходным пунктом некий априорный набор признаков, из комбинирования которых выводятся черты, конститутивные для подлежащих концептуализации отдельных явлений. Историзирующие литературу, жанры поддаются постижению лишь *ex postfacto* – после того, как время принимает в них какой-то из своих многочисленных обликов»<sup>8</sup>.

Научный аппарат исследований Н.Л. Лейдермана «Движение времени и законы жанра» (1982) и «Теория жанра. Исследования и разборы» (2010) включает обзор и анализ как классических литературоведческих материалов по генологии, так и работ современных авторов. В разделе «Теоретическая модель жанра» вводятся такие понятия, как «носители жанра», «пневмосфера»<sup>9</sup>, рассматривается их координация как основа жанровой системы.

В учебном пособии «Теория литературных жанров» (под ред. Н.Д. Тамарченко, 2011) уделено внимание не только основным и редким жанровым формам (фрагмент, миниатюра, стихотворение в прозе), но и явлениям жанрового синтеза и жанровой контаминации как свидетельствам актуальных процессов внутри таксономической системы.

В последние десятилетия также появляется все больше исследований, посвященных лирическим циклам как особым жанровым образованиям. Среди них можно назвать, например, работы М.Н. Дарвина «Проблема цикла в изучении лирики» (1982), «Русский лирический цикл: проблемы истории и теории» (1988), И.В. Фоменко «Лирический цикл: становление жанра, поэтика» (1992), Л.Е. Ляпиной «Циклизация в русской литературе XIX века» (1999); надо отметить, что эти работы легли в основу последующих диссер-

---

<sup>8</sup> Смирнов С.И. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – С. 14.

<sup>9</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: УГПУ, 2010. – С. 123.



тационных исследований этих авторов по данной тематике и проблематике. Интерес к вопросам жанрологии вызвал появление многих региональных сборников, рассматривающих процессы жанрообразования в творчестве местных авторов как отражение общенациональных тенденций; среди них, например, можно отметить коллективную монографию «Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов» (Екатеринбург, 2010).

Жанрологическая тематика, безусловно, нашла отражение и в литературоведческих справочных изданиях и словарях. Среди последних можно отметить «Поэтический словарь» А. Квятковского (1966), «Словарь литературоведческих терминов» (сост. Л. Тимофеев, С. Тураев, 1974), «Лирика (Словарь терминов)» (2006) и «Поэтическая речь. Словарь терминов» (2007) Б. Иванюка.

Теории жанра в последние десятилетия посвящены также многочисленные статьи и материалы, среди которых можно отметить следующие: О.Б. Кушлина «Жанровое своеобразие сатирической поэзии начала XX века (пародия, эпиграмма, басня)» (1983), С.И. Николаев «Проблемы изучения малых стихотворных жанров (Эпитафия)» (1989), В.В. Хорольский «Два "рубежа" веков: от синтеза к атрофии жанров» (1999), Б.П. Иванюк «Генезис и эволюция жанра: версия обоснования» (2004), «Идиожанр: к постановке проблемы» (2007), «Баллада: словарное описание жанра» (2014), В.А. Луков «Жанры и жанровые генерализации» (2006), Б.К. Бабылова «Методологические парадигмы теории жанра в современном литературоведении» (2013), Т.И. Дронова «Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме историософского романа)» (2014), а также ряд диссертационных исследований, например: В.И. Козлов «Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика» (2013).

### ***Жанрологические исследования в области поэтики Серебряного века.***

Поэзия этого периода, ее жанровая специфика стали предметом активного исследования особенно с конца 80-х гг. XX века (хотя не обошло ее внима-

нием и литературоведение начала этого века – например, С.А. Венгеров «Русская литература XX века», 1907, посл. изд. М., 2004). Среди наиболее известных публикаций последних десятилетий можно назвать следующие: Л.К. Долгополов «На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века» (1985), Л.Г. Кихней «Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века» (1989), «Сонет серебряного века» (сборник, составитель и автор вступительной статьи О.И. Федотов, 1990), Т.С. Царькова «Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков» (1998), Н.В. Барковская «Поэзия серебряного века» (учебное пособие, 1999), И.Г. Минералова «Русская литература Серебряного века» (учебное пособие, 1999), ИМЛИ РАН «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» под ред. В.А. Келдыша, 2001), А.А. Боровская «Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в.» (монография, 2009), И.А. Кребель «Мифопоэтика Серебряного века» (2010), Т. Кевсер «Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова» (2017) и др.

Вопросам жанрообразования в поэзии этого периода посвящено также немало диссертационных исследований, среди которых можно отметить следующие: В.А. Сапогов «Поэтика лирического цикла А. Блока» (1967), О.В. Владимиров «Жанровое движение в лирике И.А. Бунина» (1999), В.Ю. Куаме «Традиции духовной поэзии в лирике Вяч. Иванова доэмигрантского периода» (1999), Н.В. Протасова «Жанр поэтического послания в творчестве В. Брюсова» (2000), Л.Я. Бобрицких «Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика» (2002), Н.В. Чаунина «Жанровое своеобразие лирики А. Ахматовой» (2003), С.Ю. Артемова «Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанра» (2004), Е.В. Дмитриев «Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв.» (2004), Ю.Г. Иншакова «Жанровая система лирики И.А. Бунина» (2005), В.В. Полонский «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века» (2008), а также многочисленные статьи, например: А.С. Дубинская «Эпитафия И.Ф. Анненского: отголоски

традиции» (2011), Ю.В. Ушакова «Особенности эпитафической лирики в творчестве В.Я. Брюсова» (2014) и др.

Особого внимания в этом плане заслуживает работа А.А. Боровской «Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в.». Ученый исследует ряд тенденций, связанных с формированием нового жанрового мышления в этот период, обращая внимание на то, «что автор в своих произведениях не следует никаким канонам, тем не менее формы, которые он создает, казалось бы, совершенно произвольно, несут следы сверхличного опыта, а каждое новое художественное явление, проступая в жанрово-ориентированном тексте, неизбежно несет в себе возможность сдвига, который является результатом взаимодействия памяти жанра, авторской воли и читательского ожидания»<sup>10</sup>. Исследователь приходит к выводу, что даже в тех случаях, когда авторское сознание «противится» правилам жанра, устоявшаяся жанровая система не разрушается, а включается в «продуктивный диалог», в результате которого возникает компромиссная модель, сочетающая в себе две лирических структуры: привычного жанра и индивидуальной авторской рефлексии и интенции. Следствием этого является смена художественной парадигмы лирики, что, безусловно, влияет и на поэтику жанра. На примере анализа стабильных жанровых моделей (элегия, адресованная лирика, баллада и др.) и метажанровых образований исследователь выделяет компоненты, влияющие на трансформацию жанровой системы, среди которых диалогизация, экспликация авторского голоса, лиризация, драматизация, модернизация ритмического репертуара, интенсификация интертекстуальных и интермедиальных связей, жанровый синтез и др., определяет особую роль авторского начала в формировании трансформированной жанровой системы.

Российское литературоведение стало изучать лирику В. Набокова с конца 80-х гг. XX века, когда появились первые печатные издания его поэтического

---

<sup>10</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2009. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovyey-transformatsii-v-russkoi-poezii-pervoi-treti-khkh-veka>.

наследия на русском языке. Стоит заметить, что творчество В. Набокова уже давно серьезно интересовало зарубежных исследователей (Zimmer Dieter E. Vladimir Nabokov: Bibliographie des Gesamtwerks. Reiribek bei Hamburg: Rowohlt, 1963, 1964), хотя основное внимания они уделяли его прозе, особенно англоязычной. Напомним и переведенное на русский язык в 2004 г. чрезвычайно основательное исследование жизни и творчества В. Набокова его биографом Б. Бойдом (Baud Brian. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990, Boyd Brian. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991, русские издания: Б. Бойд. Владимир Набоков: русские годы. Б. Бойд. Владимир Набоков: американские годы. М., Симпозиум, 2010.), который, в частности, рассматривает (хотя и без глубокого литературоведческого анализа) разные аспекты его поэтического творчества.

Среди российских научных материалов, в той или иной степени обращенных к поэзии В. Набокова, следует назвать следующие публикации: Л.Н. Целкова «Набоков в жизни и творчестве» (учебное пособие, 2001), А.В. Леденев «Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира Набокова» (2004), А.М. Зверев «Набоков». ЖЗЛ (2004), Я.В. Погребная «"Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...". Лирика В.В. Набокова» (2005), И.В. Пиванова «Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова» (2008), О.И. Федотов «Поэзия Владимира Набокова-Сирина» (2010), О.И. Федотов «Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова» (2014).

Кроме того, о поэтике Набокова опубликовано значительное количество статей, например: Ю.И. Левин «Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова» (1990), Б.А. Кац «"Elegi monumentum" Владимира Набокова: К прочтению стихотворения "Какое я сделал дурное дело..."» (1999), О.А. Дашевская «Мифологема рая в лирике В. Набокова» (2000), А.В. Леденев «От Владимира Дарова к "Дару" Владимира: Брюсов и Набоков» (2004), О.И. Федотов «Версификационная техника Владимира Набокова (Стихи о стихах)» (2004), В. Паршин «Поэзия В. Набокова двадцатых годов. К вопросу о стремлении развить византийскую образность» (2006), О.И. Федотов «Пасха

в поэтическом мире Владимира Набокова-Сирина» (2010), М. Чаткин «Знания и вера: невозвращение блудного сына» (2013) и другие; автор данного диссертационного исследования также опубликовал ряд статей, в том числе посвященных жанровым особенностям поэтического творчества В. Набокова (список приведен ниже).

Весьма интересной представляется монография Я.В. Погребной «"Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...". Лирика В.В. Набокова», где автор рассматривает лирику и прозу писателя как проявление формы синэстезии. Набоков предстает как писатель 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 художественно воплощения мотива или темы»<sup>11</sup>. Набоковская лирика рассматривается как часть ментального мира писателя – самостоятельная, но не замкнутая система, находящаяся в связи с творческим целым. Несколько глав посвящены особенностям лирики В. Набокова, в частности сонету: к нему поэт относился «как к законченной и эстетически совершенной форме, в которую отливаются поэтические образы»<sup>12</sup>, а также поэтике имен и названий в его лирике. Значительное внимание уделено способам и принципам синтеза стиха и прозы, лирики и эпоса в художественном пространстве его произведений.

Значительны по содержанию и интересны по приемам литературоведческого анализа работы О.И. Федотова, который уже несколько десятилетий занимается вопросами поэтики, в том числе и творчеством Набокова. Его монографии «Поэзия Владимира Набокова-Сирина», «Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова» посвящены не только особенностям версификации поэта (хотя им уделено много внимания), но и

<sup>11</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В.В. Набокова. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2005. – С. 8.

<sup>12</sup> Там же. – С. 89.

затрагивают другие аспекты его лирического наследия. Автор прослеживает путь становления поэта, эволюцию его поэтического мастерства в разные периоды, в частности религиозные мотивы и образы как материал для создания собственного поэтического мира, пусть внеконфессионального, но по сути христианского. Сквозь призму версификационной техники рассматриваются и анализируются не только отдельные стихотворения, но и лирические циклы, тематические группы лирики.

Тем не менее, материалов, непосредственно освещающих проблемы поэтики жанров и их функционального значения в лирической системе В. Набокова немного; если эти проблемы и затрагиваются, то, как правило, косвенно и без глубокого анализа.

**Цель исследования** – системный анализ восприятия и трансформации отечественной жанровой традиции в поэзии В. Набокова.

**Научная новизна исследования.** Несмотря на значительное количество литературоведческих работ, посвященных поэзии В. Набокова, жанровая составляющая его стихотворного наследия остается малоизученной. Данное диссертационное сочинение восполняет пробел в изучении поэтической жанристики Набокова, в частности, выявляет два взаимосвязанных вектора в авторском поиске и разработке жанровых моделей, соответствующих его творческой индивидуальности и актуальных для литературного процесса начала XX века: первый – освоение жанровой традиции, сложившейся в предшествующий период, второй – стремление к определенной трансформации классических жанров, вызванное как запросами времени, так и индивидуальными творческими целями. Исследование жанрового опыта В. Набокова представляется важным для понимания поэтики и художественной аксиологии поэта, а также для осмысления жанровых процессов в современной ему и последующей литературе.

**Объект исследования.** Поэтическая жанристика В. Набокова.

**Предмет исследования.** Трансформация жанровой традиции русской лирики в поэзии В. Набокова.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- обращение к основным жанрологическим понятиям, актуальным для анализа и интерпретации поэтического творчества;
- рассмотрение ряда трансформационных жанровых процессов рубежа XIX–XX вв. в контексте эволюции генеалогической системы русской лирики;
- выявление основных тенденций жанрообразования в поэзии В. Набокова;
- анализ индивидуально-авторского освоения традиционных жанровых форм в лирике В. Набокова;
- аналитическое описание синтетических и межвидовых жанровых конвенций в лирике В. Набокова разных периодов творчества.

**Теоретико-методологическая основа** диссертации: концепция «жанровой памяти» М. Бахтина, понимание жанра как динамического феномена Ю. Тыняновым, С. Сендерович, Н. Тамарченко, представление об активном взаимодействии разных жанров как о факторе жанрообразования, принципы жанровой истории литературы Д. Лихачева и С. Аверинцева, периодизация жанровой истории поэзии Б. Иванюка, исследования жанровой эволюции в работах С. Бройтмана, Н. Лейдермана, Р. Спивак, Л. Чернец, О. Зырянова, А. Казаркина и др.

Диссертационное исследование базируется на методологическом принципе системного подхода к изучаемым явлениям. Используются сравнительно-исторический, историко-типологический, структурный и интертекстуальный методы научного исследования.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования состоит в конкретизации научного представления о жанровых тенденциях переходного периода литературного процесса конца XIX – начала XX вв. с характерным для него разворотом от традиционной к модернистской поэтике, а также в выявлении специфики творческого восприятия поэзией Серебряного века отечественной жанровой традиции, в систематизации факторов и механизмов авторского жанрообразования.

***На защиту выносятся следующие положения:***

1. В русской лирике начала XX в. происходит практическое переосмысление сложившейся жанровой традиции; основными тенденциями ее эволюции и актуализации являются синтез жанровых форм, обновление их атрибутивных признаков, формирование идиожанров.

2. Поэтическое творчество В. Набокова характеризуется, с одной стороны, следованием традиционной поэтике, в частности, ее жанровой основе, а с другой стороны, поиском новых форм выразительности, в том числе путем жанровых трансформаций.

3. Основными жанровыми новациями В. Набокова, соотносимыми с общими тенденциями, характерными для русской поэзии начала XX века, являются новеллизация и драматизация традиционных жанров, их синтез, формирование идиожанра и ряд других явлений в контексте выражения авторской индивидуальности.

***Апробация исследования.*** Материалы исследования докладывались и обсуждались на Всероссийской научной конференции «Диалог пространства и культуры в национальном самосознании» (Елец, 2014); на областной научной конференции «Актуальные проблемы гуманитарных исследований» (Елец, 2015); на XVI Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2015).

***Практическое значение диссертационного исследования*** состоит в возможности применения полученных научных результатов при изучении жанровой истории отечественной литературы, жанровой культуры русской поэзии конца XIX – начала XX вв., жанровой системы лирики В. Набокова, а также в вузовских курсах по истории русской литературы XX века, теории литературы, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных теоретическим проблемам автора и жанра, творчеству поэтов первой трети XX века.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников.



## Глава 1

### Лирика: жанрологический компендиум

Точкой бифуркации – началом деления литературы на роды – послужил распад первичного синкретического искусства, однако на протяжении всех периодов становления и развития литературы не переставали действовать и процессы синтеза, которые обрели особый характер в Новое и Новейшее время и вызвали, в частности, эволюционные процессы трансформации в системе родов и жанров.

В общепринятой родовой триаде лирика, пожалуй, занимает особое место, в том числе и потому, что контент ее тематических вариаций и форм исторически меняется значительно интенсивнее, чем это происходит с эпосом и драмой. Свидетельствует об этом и появление многочисленных межродовых образований (лиро-эпические формы, лирическая драма и др.), в которых лирика реализует свою возможность выступать в качестве активного формо- и жанрообразующего компонента.

Существует большое количество дефиниций, определяющих и научно обосновывающих родовую специфику лирики. Иногда они значительно отличаются друг от друга, однако, как правило, их объединяет признание такого родового свойства лирики, как субъективность, содержание которой Г.В.Ф. Гегель определил следующим образом: «внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действию, а задерживается в себе»<sup>13</sup>. Этот атрибутивный признак лирики обуславливает суггестивный способ воздействия на реципиента, структурируемый в многообразных вариантах композиционной и речевой организации произведения, в разветвленной системе жанровых форм. Все это создает установочные предпосылки для восприятия читателем/слушателем авторской интенции, реализованной в лирическом слове, о котором достаточно емко сказано Г. Гачевым: «Слово выхватывает из потока бытия одно мгновенье переживания

<sup>13</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции об эстетике. URL: <https://megalektsii.ru/s31266t3.html>. – С. 8.

(мысль) и должно через него дать законченное высказывание обо *всем* бытии (ибо это – всеобщая предпосылка для всякого жанра искусства – завершенность, целостность)»<sup>14</sup>.

К постоянно обсуждаемым относятся и критериальные подходы к видовой классификации лирики. Новые таксономические критерии предложило литературоведение XX века: так, С. Скварчинская (Польша) различает личностную лирику, обращенную к «другому» (мадригал, дружеское послание и др.), и ситуативную (гимн, застольная песня, марш); Я. Барта (Венгрия) говорит о лирике настроения, риторической, метафорической и описательной; Г. Маркевич (Польша) выделяет лирику непосредственную, призывную и изобразительную, В. Шерер (Германия) – авторскую лирику, лирику «маски», лирику «роли», Ю. Клейнер (Польша) придает большое значение временному принципу организации лирического текста, Н. Фрай (Канада) анализирует лирику с позиций «сезонного» принципа, исходя из положения о ее происхождении из сезонных ритуалов, создает жанровую концепцию, обоснованием которой является гипотеза о корреляции мифологии и литературы как двух целостных систем и т.д.

Проблемы родовой содержательности лирики и ее видовой дифференциации затронуты и в работах российских филологов-теоретиков XX века. Среди них можно назвать исследования Г. Гачева, И. Гринберга, Г. Поспелова, В. Сквозникова, Р. Спивак, М. Строганова, Л. Чернец и др. Варианты подходов отечественных литературоведов к классификационной стратегии тоже различны; в частности, в роли принципиального критерия лирики Б. Эйхенбаум выделяет родовую интонацию, И. Гинкасс – эмоциональность, М. Строганов – характер лирического субъекта, И. Гринберг – жанрово-стилистические признаки, Р. Спивак говорит о перекрестном делении внутри жанровой структуры и обосновывает теорию метажанра. Г. Поспелов в своей систематизации лирики основывается на ее стилистическом и содержательном

<sup>14</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – С. 144.

различии (медитативная, медитативно-изобразительная, описательно-изобразительная, персонажная, повествовательная).

Многообразие взглядов, тем не менее, не исключает общего признания за лирикой присущей ей такой «архитектонической формы» (М. Бахтин), как переживание мира (в отличие от драмы – как его обсуждения, а эпоса – как повествования о нем). Эта содержательность в большей степени, нежели эпос и драма, нуждается в организованной выраженности, в структурирующей ее форме. Исторически длительная ответственность за это возлагалась на жанр как форму художественного целого.

Генезис жанра, по концепции В. Топорова<sup>15</sup>, связан с ритуалом архаической эпохи, в которой отразилась «мифопоэтическая модель мира». Первоначально миф и ритуал были связаны воедино и проявляли себя как действие, обладающее своей семантикой и морфологией, в значительной степени выполняя задачу социального мимесиса. Однако «с историзацией человеческой судьбы содержательное, актуальное единство мифа и ритуала ослабевает»<sup>16</sup>. Миф сохраняет значение содержательной мотивировки, выступая в роли претекста, а ритуал, изначально моделирующий систему правил (алгоритм) коллективного поведения, в значительной степени формализуется, и его функция переходит к жанру как нормативной реакции на конкретную жизненную ситуацию. Таким образом, «происходит трансформация словесно-ритуального поведения в собственно жанр как литературную форму, а самой жизненной ситуации – в тему, которая долгое время и оставалась основным признаком его коммуникативной содержательности»<sup>17</sup>.

Процессы формирования жанра были обусловлены стремлением человека творящего не просто отразить мир (мимесис), а воспроизвести его в универсальной модели, обладающей, с одной стороны, достаточно реальным

<sup>15</sup> Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 17.

<sup>16</sup> Иванюк Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования.

URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library2/51-1.php>.

<sup>17</sup> Там же.

содержательным наполнением, с другой – воспроизводящей в различных закрепленных формой вариантах отношение к миру, его миробраз. Уже в архетипических литературных формах происходит трансформация семантики пространственно-временных параметров: они все больше отрываются от конкретного хронотопа, становятся формами выявления, воплощения и оценки духовно-нравственного содержания, в том числе и эстетического.

Пространственно-временные образы, создающие иллюзию реально существующей картины мира, в системе жанров (особенно лирических) постепенно теряют первостепенное значение, уступая место формирующимся жанровым модусам репрезентации этих образов. В этом плане заслуживает внимания точка зрения Т.И. Сильман; как пишет исследовательница, в лирическом стихотворении «основная точка отсчета – настоящее время, презенс изложения, и хотя непосредственная передача времени в лирике происходит не часто, семантика и структура жанра предполагают как предысторию, так и финал развертывающегося содержания»<sup>18</sup>.

Жанровую кодификацию претерпевают и жизненные реалии, трансформированные в конкретный предметно-образный план произведения. Он представляется частью гораздо большего целого, а жанровая структура не только внутренне организует сам фрагмент, превращая его в локальный художественный мир, изоморфный действительности, не только концентрирует его обобщающий смысл, но и содержит целый ряд кодов, осуществляющих связь части и целого, координирует их, направляя читательское восприятие, также участвующее в художественном моделировании мира. Вовсе не случайно Н.Л. Лейдерман выделяет ассоциативный принцип такого моделирования, характерный прежде всего для лирики<sup>19</sup>.

На протяжении многих столетий жанр как традиционная форма художественного мышления обеспечивал единство содержания, структуры, стиля и языка литературного произведения. Успешное функционирование

<sup>18</sup> Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения. К проблеме модели жанра. // *Philologica*: сб. статей. – Л.: Наука, 1973. – С. 425.

<sup>19</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010.

жанровых форм как неотъемлемого компонента литературных родов долгое время было закреплено лишь существовавшей традицией, но на разных стадиях исторического развития требования к соблюдению жанра могли становиться все более нормативными, каноничными. Это могло быть вызвано социальной дифференциацией общества (городской и сельский фольклор – литература рыцарства – ученая поэзия), строгой системой религиозных правил (церковные жанры), идеологическим направлением (каноны классицизма) и другими причинами.

В эпоху романтизма с его демонстративным отказом от традиционных канонов и тенденции к усилению роли личностного поэтического начала (в литературоведении этот период часто называют неканоническим) жанр претерпевает значительные изменения, в частности, «тема постепенно перестает быть ферментом, атрибутом и даже коммуникативным признаком жанра, понятийное содержание которого отныне определяется преимущественно его модальностью»<sup>20</sup>.

Именно в этот период получили большое распространение комбинированные лиро-эпические формы, жанровая контаминация стала использоваться и восприниматься гораздо шире, чем раньше, в иерархии жанров происходят значительные изменения: некоторые из них, потеряв актуальность и востребованность, уходят на периферию системы, становятся факультативными. Актуализируется функция жанра как «формы видения и понимания действительности»<sup>21</sup>, все больше возрастает роль идиостиля как фактора, обеспечивающего целостность художественного произведения и ослабляющего функции жанрового стиля.

В целом, жизнь жанра в его диахроническом развитии включает в себя несколько периодов: становление жанра как типа мировосприятия,

---

<sup>20</sup> Иванюк Б. П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII–XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 33.

<sup>21</sup> Медведев П.Н. Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли 1917-1932: сб. материалов. – М., 1980. – С. 418.

формирование его атрибутивных свойств из исторически рекуррентных компонентов – продуктивное функционирование жанра как формы художественного мышления – необратимая модернизация жанра и его мнемонизация (закрепление системы кодов-детерминантов), обретение им вторичной актуальности в новый историко-литературный период.

Теоретическая жанрология выработала достаточно развернутую систему понятий для изучения и описания жанрового вектора литературного процесса и жанровой структуры художественного произведения. Остановимся на тех из них, которые представляются актуальными для нашего исследования.

Обратимся к понятию *лирического субъекта* как носителя родовой содержательности лирического рода. Г.В.Ф. Гегель писал: «Содержанием [лирики – В.Х.] является... отдельный субъект и тем самым обособленность ситуации и предметов, а также способа, каким вообще при таком содержании доводит себя до сознания душа с ее субъективным суждением, ее радостями, изумлением, болью и чувством»<sup>22</sup>. А поскольку рефлексивный спектр лирического субъекта универсален по своим параметрам, встроить его в какую-либо систему далеко не просто, несмотря на уже существующую веками традиционную таксономию лирических жанров.

Для «организации» эстетической реакции и ассоциаций реципиента предназначена образная система, в которой тоже действует закон каузальности, основанный на сложной конвергенции поэтических элементов. Интегративным посредником между автором и реципиентом выступает *лирический герой* (понятие было введено в научный оборот Ю. Тыняновым, хотя образ лирического двойника поэта, его alter ego воспринимался важнейшим родовым признаком лирики всегда).

Необходимо отличать лирического героя от биографического поэта, не допуская их отождествления, и от героя лирического произведения как носителя собственного субъектного сознания. К тому же авторское, индивидуализированное переживание в лирике, обращенное к каждому из

<sup>22</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1973. – Т. 3. – С. 494.

читателей в отдельности, выражает и их собственное переживание, а потому лирический герой может выступать и в роли возможного двойника реципиента.

Лирический герой далеко не всегда представляет авторскую позицию, чаще он является носителем ассоциативного кода и призван пробудить в душе читателя тот адекватный потенциал душевного состояния, которого требует закон жанра, настроить его на волну определенных эмоций, мыслей, чувств. Это и является эстетической концепцией действительности в ряде лирических жанров. «В каждом отдельном переживании только малая часть может считаться адекватной реальному поэту. Итак, подлинное стихотворение может быть представлено как структура норм, реализуемых только потенциально в актуальном переживании многих читателей»<sup>23</sup>.

Исключительную роль нормированного и направленного восприятия произведения играет жанр. Как пишет Н. Лейдерман, «без жанровой системности лирика превратилась бы в исключительно индивидуализированный поток авторской рефлексии»<sup>24</sup>.

*Жанровая система* имеет исключительное значение в исторической жизни лирики для сохранения, существования и развития ее родового опыта. Ее субъектом может быть как индивидуальный, так и коллективный (литературная школа и т.д.) автор. Параметрами жанровой системы могут являться как объективные, так и субъективные компоненты: родовые, содержательные, тематические, композиционные, языковые особенности, а также форма сохранения, существования и развития жанрового опыта, индивидуальные особенности авторской позиции и др. В значительной степени основными параметрами систематизации многообразных жанровых форм являются такие атрибутивные признаки жанра, как тема и стиль. С точки зрения стиля и определяющего характера авторской интенции лирические

---

<sup>23</sup> Wellek R., Warren A. *Theory of Literature*. – New York: Harcourt, Brace, and Company. – С. 138-139.

<sup>24</sup> Лейдерман Н.Л. *Теория жанра. Исследования и разборы*. – Екатеринбург: УГПУ, 2010. – С. 139.

жанры можно условно разделить на хвалебные, хулильные, поминальные, идиллические и т.д., а с учетом тематики – сгруппировать жанры в зависимости от содержания рефлектируемого контента.

В истории литературы происходило сближение ряда лирических жанров, которые оказались в определенном родстве, обусловленном, как правило, общей жанровой темой. Поэтому Ю. Тынянов ввел понятие «старший жанр» («Ода как ораторский жанр», 1922), который, по его мнению, с одной стороны, обладает рядом собственных четких структурных и интонационных признаков-констант, а с другой стороны, подвержен влиянию близких «младших жанров» и способен к значительной модернизации и даже способности «изменяться до неузнаваемости»<sup>25</sup>. Так образуется *жанровое гнездо* – явление, когда вокруг старшего жанра происходит формирование «отпочковавшихся» от него вариаций со своей семантикой, каждая из которых, тем не менее, несет в себе доминирующие компоненты корневого жанрового начала, такие как модель миропереживания, ряд структурных, стилистических и языковых особенностей и эстетический пафос. Старший жанр, как правило, выполняет свою функцию в рамках относительно ограниченного периода историко-литературного процесса в отличие от более долгосрочного *метажанра*, понятия, разрабатываемого Н.Л. Лейдерманом, Р.С. Спивак, Е.Я. Бурлиной. Он возникает в художественном сознании как результат аналогии разнородных и разножанровых произведений по принципу общности предмета художественного изображения и «принципиального сходства конструктивных (миромоделирующих) принципов»<sup>26</sup>, среди которых могут быть субъектная организация, особенности тематики и проблематики, формирование образной системы и др.

Понятие жанровой системы как достаточно устойчивого единства жанровых форм должно рассматриваться не только в синхроническом, но и в диахроническом ракурсе, так как аксиологический набор, обуславливающий

---

<sup>25</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: УГПУ, 2010. – С. 319.

<sup>26</sup> Там же. – С. 329.



ее, подвержен историческим изменениям, стадийно нестабилен. Нормативная жанровая система сложилась в эпоху классицизма, строгая иерархия ее компонентов основывалась на узкорациональном подходе к содержанию и функционированию литературных явлений, стремлением «законсервировать» четкие межродовые и внутрижанровые границы. Отсюда деление жанров на «высокие», «средние» и «низкие», усиление их «монофункциональности», формирование «официального» жанрового канона.

В постклассицистический период (начиная с романтизма с его «эмансипацией принципа субъективности»<sup>27</sup>) жанры воспринимаются как «система соотносимых между собою модусов жанрового видения действительности»<sup>28</sup>. Это привело к значительным изменениям в структуре жанра, прежде всего, к ослаблению тематической заданности произведения, к таким явлениям, как полижанризм, жанровая контаминация и др. Поэтому по ряду причин традиционная система жанров в XX веке стала восприниматься рядом литераторов как исключительно условная форма.

Однако любая жанровая система, даже претерпевшая радикальные изменения, все равно находится в исторической и генетической связи с ранее сложившимися жанрами, вступает с ними в диалог, коррелируется жанровой традицией, несмотря на номадологические тенденции (Ж. Делез, П.-Ф. Гваттари), в основе которых «принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала»<sup>29</sup>. Система остается относительно устойчивой и в обстоятельствах, в которых ряд жанров, склонных к тематической и структурной свободе, может значительно трансформироваться,

<sup>27</sup> Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 7.

<sup>28</sup> Иванюк Б.П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII–XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снегирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 46.

<sup>29</sup> Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ризома>.

например, под влиянием литературного направления или оригинальности индивидуально-авторского подхода к содержательной форме.

Традиционно сформированные и закреплённые в сознании как автора, так и реципиента компоненты жанровой системы порождают явления *жанровой аллюзии* и *жанровой вставки*, оба связанные с понятием полижанризма.

*Полижанризм* (жанровый синтез) – сближение жанровых форм, связанное, с одной стороны, с первичным синкретизмом искусства, с другой – с неизбежным процессом деканонизации жанров, их диффузии и трансформации классической жанровой системы. Помимо внутри-литературных межжанровых скрещиваний, встречается и синтез литературных и внелитературных жанров, а также литературных – с жанрами других видов искусства.

Полижанризм предполагает выделение в произведении *жанровой доминанты* как определяющей жанровой характеристики произведения. Возможность ее нахождения, как и идентификация любой жанровой формы, обеспечивается ее априорной модальностью, т.е. свойством выразить «устойчивое отношение к любому объекту своей рефлексии»<sup>30</sup>.

Модальность присуща всем классическим жанрам, в особенности же проявляется в тенденциозных (к примеру, в оде и сатире – с характерным для первой утверждающим, а второй – дискредитирующим рефлектируемое явление пафосом). Исторически жанровая модальность длительное время согласовывалась с темой произведения. В зависимости от общественной ценности той или иной темы жанры получали соответствующее иерархическое место в таксономической системе. Итогом этого стала формализация жанровой модальности, придание ей условно-риторического характера. Однако в эпоху романтизма ее связь с темой ослабевает в связи с усилением индивидуального авторского начала, и в итоге она становится определяющим признаком жанровой содержательности.

<sup>30</sup> Иванюк Б.П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях // Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов, гл. 2. / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. ред. ак. В.В. Алексеев. – Екатеринбург: УрО РАН, 2010. – С. 34.

Непосредственным проявлением жанровой модальности является *жанровый пафос*, который «материализуется» в жанровом стиле произведения. *Жанровый стиль* – относительно устойчивый набор языковых средств и приемов, обусловленных прежде всего темой. Это своего рода риторическая инструментовка произведения, оправдывающая жанровое ожидание на уровне языковых средств. В связи с ослаблением связей темы и жанра в новое время он становится одним из основных признаков *жанровой маркированности* произведения.

Многие из вышеперечисленных компонентов (жанровая модальность, тема, стиль и др.), включаясь в *жанровую традицию*, порождают у читателя *жанровое ожидание*, мотивированное данными компонентами и выражающееся готовностью воспринимать произведение с «жанрово-запрограммированной» точки зрения. «Сама теоретическая модель жанра вместе с жанровым содержанием и компонентами жанровой формы включает в себя систему жанровых конвенций, или мотивировок читательского восприятия»<sup>31</sup>.

«Жанровое ожидание» коррелируется с другим понятием, введенным М.М. Бахтиным, – «*концепцией адресата*»<sup>32</sup>, под которым понимается целая система авторских установок на жанр, призванных активизировать в сознании читателя «*память жанра*». Это может быть и прямое указание на жанр, предопределяющее восприятие, и система тематических, формальных, языковых компонентов, формирующих жанровые мотивировки. «Та или иная модель адресата обуславливает разные жанровые типы. <...> Таким образом, роль, приписываемая адресату, и целевая установка автора становится конституирующими факторами той или иной жанровой формы»<sup>33</sup>.

В своем исследовании «Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург, 2010» Н.Л. Лейдерман уделяет внимание и такому понятию, как

<sup>31</sup> Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени. // «Белые чтения». – М.: РГГУ, 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni>.

<sup>32</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 138.

<sup>33</sup> Дмитриев Е.В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XIX: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2004. – С. 35.

«носители жанра». Среди них субъектная организация художественного мира, о которой писал еще Б. Корман, – «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»<sup>34</sup>. Безусловно, носители жанра координируются между собой, образуя сложное структурно-семантическое жанровое пространство, выступая системой условностей, мотивирующих читательское восприятие. Интересно, что при неизбежных функциональных изменениях одного из данных компонентов жанровое единство все-таки не распадается, так как система остается достаточно стабильной, потому что другие носители жанра не позволяют образоваться жанровой лакуне, «замещая» собой утраченную жанровую «деталь».

В исследованиях О.В. Зырянова вводится понятие *жанровые рефлексивы*, под которыми подразумевается «вербальное эксплицирование элементов жанровой рефлексии, конкретно проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания»<sup>35</sup>. Жанровые номинации в этом случае рассматриваются как частный случай жанровой авторефлексии. Автор предлагает следующую типологию данных компонентов жанра: рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс – заглавие, эпиграф, подзаголовок, авторское предисловие; внутритекстовые рефлексивы – жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст или авторские примечания метатекстуального характера; рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях (паратекстуальные компоненты) – например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие; рефлексивы, содержащиеся в контекстных

<sup>34</sup> Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 119.

<sup>35</sup> Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики.  
URL: <http://elar.ufr.ru/bitstream/10995/22115/1/dc1-2008-13.pdf>. С. 80.

комментариях – авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста.

Таким образом, даже жанровая номинация в различных ее проявлениях очень часто выполняет не только атрибутивную роль, но и выступает катализатором читательского восприятия, оживляя «память жанра».

*Память жанра* (понятие, введенное М.М. Бахтиным<sup>36</sup>) ориентирует на актуализацию семантики, закрепленной в жанровой форме, на обращение к тем архетипическим началам, которые легли в основу традиции, ритуала, позднее преобразовавшегося в жанр. «Архаическая семантика, воплощенная в первофеноменах жанра (обрядях, ритуалах, праметафорах), не умирает, не истаивает, она оживает каждый раз, если архетипы, изначально воплощавшие ее, так или иначе присутствуют в новом произведении и существенно входят в его концепцию»<sup>37</sup>. Концепция первобытной мировоззренческой модели как извода художественной формы (О.М. Фрейденберг) раскрывает сущность архаической жанровой семантики, объясняет значимость последующих обращений литературы к архетипичным основам жанра.

Понятие «память жанра» все чаще трактуется двояко: и как память жанра о своем происхождении и судьбе, и как «музейная» память о жанре, потерявшем свое историческую продуктивность, омертвевшем. Однако значение жанра в связи с его мнемонизацией в художественном сознании не только не исчерпывается, но, наоборот, повышается.

В ряде работ поднимается вопрос и о так называемом *жанровом мышлении*, под которым предполагает «творческое мышление, которое не может быть внежанровым, поскольку творчество невозможно вне какой-либо традиции»<sup>38</sup>, в то же время оно может быть и полемичным и даже оппозиционным в отношении к традиции, что способствует созданию новых жанров и трансформации старых. Таким образом, жанровое мышление «не

<sup>36</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963.

<sup>37</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: УГПУ, 2010. – С. 76.

<sup>38</sup> Кораблев А.А. Теоретические вопросы жанрологии // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII – XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 19.

только репродуктивно, но и продуктивно, не только продолжает традицию, но также развивает и разветвляет ее»<sup>39</sup>. В XIX–XX вв. жанровое мышление становится более свободным и креативным, о чем свидетельствует творчество поэтов Новейшего времени.

К одним из наиболее продуктивных, реализованных и распространенных явлений, образованных на пересечении жанровой традиции и нового художественного мышления, в особенности характерного для переломных художественных эпох, относится *жанровый синтез*.

Вопрос о нем как об одной из проблем литературоведения был поднят Г.М. Фридлиндером. По его мнению, в литературном процессе существуют две достаточно ярко выраженные противоположные, но и взаимосвязанные тенденции: увеличение числа жанровых модификаций и в то же время появление сложных синтетических жанровых форм, цель создания которых «выявить основные силы и законы действительности, раскрыть сложную связь различных ее явлений и аспектов»<sup>40</sup>. Обращаясь к пушкинской поэзии, Фридлиндер говорит о лирических синтетических жанровых формах, в которых могут органически совмещаться как «элементы различных поэтических родов... на основе их художественного взаимодействия и внутреннего взаимопроникновения», так и «элементы других жанров»<sup>41</sup>.

По мнению О.В. Зырянова, автора исследования, посвященного русской лирике, способность жанров вступать в синтез – это вообще особенность литературы переходных периодов, когда происходит решительная перестройка традиционной жанровой системы, в том числе отказ от жанровых канонов, препятствующих процессу жанрового синтеза<sup>42</sup>. Таким образом, возникает новый тип художественной структуры, основанный на все большей

<sup>39</sup> Кораблев А.А. Теоретические вопросы жанрологии // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII – XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 19.

<sup>40</sup> Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. – Л.: Наука, 1971. – С. 291.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 548 с.

проницаемости жанровых границ. «Новые эстетические потребности, усложнившееся представление о человеке, многообразии его связей с миром вызывают к жизни соответствующие этому представлению сложные художественные формы»<sup>43</sup>.

Жанровая концепция Г.Д. Гачева – В.В. Кожинова<sup>44</sup>, трактующая жанр как содержательную форму, и связанные с ней научные разработки (В.Д. Сквозников<sup>45</sup> и др.) предполагают, что каноническое жанровое содержание (если это не относится к неизменяемым формам – например, церковным) неизбежно сталкивается с проблемой его обновления, которое перерастает и в известной степени «изживает» традиционную определенность жанра. Новое лирическое миропонимание будет номинально использовать один или несколько компонентов классического жанра, обходясь с ними как с произвольно скомбинированными частями ранее канонической матрицы. В лирике Нового времени почти не возникает новых жанров, жанровая система расширяется крайне незначительно, но зато новое лирическое миропонимание стремится к все более синтетическому выражению в универсальной, казалось бы, совершенно свободной форме, тем не менее базирующейся на традиционной основе, подвергшейся трансформации и модернизации.

Подобные синтетические формы могут возникать на стыке двух или даже трех литературных родов, однако в лирике это связано чаще всего с размыванием жанровых границ, вызванным разрушением прежних канонов. Вместе с тем вступающие в процесс синтеза жанры не теряют полностью своих жанровых признаков и не образуют некое целое, не поддающееся жанровому анализу. По мнению А.И. Журавлевой, которая в своем исследовании базируется на бахтинском определении «памяти жанра», «они...

<sup>43</sup> Ермоленко С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестник Новгородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 4 (2). С. 51.

<sup>44</sup> Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм. // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М.: Изд-во АН СССР, 1964. Кн. 2.

<sup>45</sup> Сквозников В.Д. Реализм в лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. – М.: Наука, 1975.

"помнят" себя, и именно в этой памяти – залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в новом художественном единстве»<sup>46</sup>.

Формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения при всем их многообразии рассматривает в своих статьях и исследованиях С.И. Ермоленко. Она выделяет несколько основных типов жанрового синтеза: «контаминация, когда два жанра оказываются "рядом", один в соответствии с какой-то внутренней логикой "переходит", не исчезая, в другой»; «ассимиляция, когда один жанр, являясь "основанием" синтеза, "поглощает" в себе другой жанр; последний же "напоминает" о себе в структуре "большого" целого мотивом, настроением, усложняя и обогащая образ миропереживания»; третий тип совмещает в себе элементы, перечисленные выше – контаминацию и ассимиляцию различных жанровых структур»<sup>47</sup>.

По мнению исследователя, «возможно и более гибкое "включение" одних жанровых структур в другие – через вхождение образных координат одного жанра в образные координаты другого: например, ритмов одного жанра – в интонационно-мелодическую организацию другого, через внедрение элементов сюжета, свойственного одному жанру, в сюжет другого и т.д. При этом совсем не обязательно, чтобы в структуру «большого» целого входила другая жанровая форма во всем своем объеме. Ее "полномочным представителем" может быть лишь какой-то один характерный жанровый элемент: образ-эмблема ли, типичный ли ритмический рисунок или какая-то устойчивая деталь поэтического мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает "память" о "целом" жанре»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. – М., Изд. МГУ, 1983. С. 216.

<sup>47</sup> Ермоленко С.И. Два отклика на смерть А.И. Одоевского – два жанровых решения: («Памяти А.И. О<доевског>о М.Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н.П. Огарева. // Уральский филологический вестник, № 3, 2015. С. 55.

<sup>48</sup> Ермоленко С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике. // Вестник Новгородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 4 (2). С. 51.



Целостность, органичность возникающей в творчестве поэта жанровой структуры обеспечивается единством личности лирического субъекта, единством процесса саморефлексии, лирического переживания, носителем которых он является. Но восприятие жанрового образования, его семантики, постижение его эстетической концепции возможно только на путях анализа тех жанров, которые стали основой для создания лирического произведения.

«В каких бы текучих формах ни выражался жанр, – отмечает Л.Я. Гинзбург, – за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, т.е. к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое долженствование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра)»<sup>49</sup>. С другой стороны, жанр, безусловно, выполняет функцию «представления творческой памяти в процессе литературного развития»<sup>50</sup>, и в соответствии с изменениями соответствующего ему хронотопа, общественных и идеологических установок, личной позиции писателя практически не может оставаться неизменным, если это не становится особой задачей (например, освоение нормативных форм, стилизация и др.). Впрочем, и архаика, проявляющаяся в жанровых проявлениях, тоже может нести в себе элемент обновления, что подтверждает и поэтическое творчество В. Набокова.

Подводя итоги, можно отметить, что эволюционные процессы в области жанра, в том числе и жанра лирического, неизбежны, тем не менее, они не разрушают сложившуюся в лирике систему, а, наоборот, обогащают, способствуют ее дальнейшему развитию. Можно констатировать, что основой трансформационных явлений является синтез трех основных процессов: продолжение жанровой традиции – сознательное нарушение ряда ее элементов – зарождение новой жанровой традиции, не отрицающей исходную, а развивающую ее. При этом основные законы жанрообразования сохраняются, однако в них вносятся коррективы, изменения и дополнения, не противоречащие основе жанра, а вытекающие из его сути и атрибутивных признаков (модальность, матрица, пафос и др.).

<sup>49</sup> Гинзбург Л.Я. Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика. Вып. 5. – Л., 1929. – С. 96.

<sup>50</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972. – С. 178-179.

В рассматриваемый период (в том числе в ряде случаев и в творчестве Набокова) можно отметить такие эволюционные процессы, происходящие в лирике, как усиление эпического начала (повышенный уровень нарратива, новеллизация), однако не приводящее к ослаблению начала лирического; активизация дискурса, имплицитная диалогичность (направленная провокативность, обеспечивающая корреляцию лирического текста и восприятия реципиента), повышенный уровень интегративности (объединения компонентов вокруг композиционного центра), использование образ-акцентуаторов (сочетание ноуменальности объекта с его эксплицитным выражением), особые формы медиации (контакта автора, лирического героя и читателя-реципиента), новые суггестивные приемы, явления рецепции (заимствование различных культурных форм), все более значительные проявления идиостиля, однако не препятствующие транспарентности лирического содержания, многочисленные проявления жанрового синтеза, а также предпосылки к формированию особого идиожанра, в частности при работе над лирическими циклами.

По выражению М.М. Бахтина, жанр – это «особый тип строить и завершать целое»<sup>51</sup>, а завершенность художественного целого предполагает в том числе и наличие определенных структурной законченности (в том числе и жанровой), возникающей как вследствие следования образцам, так и в результате индивидуальных авторских явлений деконструкции. Таким образом, новаторство и традиция, креативная позиция автора и «память» жанра – все это сходится в индивидуальном акте поэтического творчества, и цель настоящего исследования – показать, как жанровая традиция и индивидуальное поэтическое новаторство в области жанра синтезировались в лирике В. Набокова.

---

<sup>51</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 36.

## Глава 2

### Жанровые процессы в русской лирике рубежа XIX–XX вв.

Российская литература первой трети XX века представляет собой уникальный феномен: пожалуй, никогда в такой степени реформаторские общественно-политические и идеологические процессы не влияли на изменение традиционной парадигмы культуры, а значит, и отечественной словесности, на обновление поэтики, которая прежде казалась канонически-устойчивой. В этот сложный переходный период выявились разные тенденции, определяющие отношение русских писателей к литературной традиции. Еще сильна была когорта так называемых «реалистов», следовавших заветам недавнего «золотого века» (для примера упомянем лишь некоторых авторов – лауреатов наиболее престижной Пушкинской премии (вручалась с 1881 по 1919 гг.), поощрявшей лишь классическое направление в литературе: в прозе – А. Чехов, К. Станюкович, А. Куприн, И. Бунин, в поэзии – Я. Полонский, И. Бунин, М. Лохвицкая, Т. Щепкина-Куперник). Другие, крайне противоположные позиции занимали представители литературного авангарда (футуристы и др.), ставившие своей целью едва ли не полное разрушение обветшалой, по их мнению, поэтики и выработку новых ее основ, построенных на отрицании прежних традиций.

Однако очень значительная часть литераторов находилась между этих двух противоборствующих лагерей, занимая маргинальные позиции («маргинальный (от лат. *margo* – край) – находящийся на границе различных социальных групп, систем, культур и испытывающий влияние их противоречащих друг другу норм, ценностей; в современном языке ошибочно употребляется в значении *деклассированный элемент*»<sup>52</sup>), что неизбежно приводило к амбивалентности их креативного дискурса. С одной стороны, творчество этих авторов не могло не опираться на претекст XIX века, опыт предшествующей литературной традиции, с другой – они понимали

<sup>52</sup> Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Маргинал>.

необходимость ее реформирования, однако не стремились к разрушению аксиологических основ классической поэтики, а пытались обновить многие ее компоненты, в том числе и существующую систему жанров.

Таким образом, эпоха, по праву заслужившая наименование «Серебряный век», неслучайно характеризуется дуализмом, свойственным переходному, пограничному времени. Тема «обновления» культуры, искусства, религии, государственности, да и самого человека, ставшая центральной для творческой интеллигенции, не могла не актуализировать проблему отношения к прошлой эпохе, шире – к традиции.

В литературе этого периода, особенно в поэзии русского символизма, принципиально не отказывающейся, подобно футуристам, от классического наследия, прихотливо синтезировались интерес и уважение к традиции и в то же время поиски соответствующих новому экзистенциальному самочувствию человека форм выразительности.

Главнейшим направлением авторской интенции поэтов этого круга (одной из основных задач их творческой деятельности) было «создание принципиально новых типов общности своих произведений, которые, впитывая, конечно, прежние жанровые характеристики, в то же время свободно смешивали их, меняя тем самым прежде всего критерии выделения жанров»<sup>53</sup>. Подтверждением этой писательской установки является, например, объединение в одной книге стихотворных и прозаических произведений (Ф. Сологуб «Рассказы и стихи», 1899; Андрей Белый «Золото в лазури», 1904 и др.).

Принципиально новую жанровую значимость приобретают уже не просто отдельные лирические циклы, но целые книги стихов. Определяя интегрирующую жанровую роль, которую должно играть подобное издание, В. Брюсов в предисловии к сборнику к «Urbi et Orbi» (1903) пишет: «Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последо-

---

<sup>53</sup> Богомолов Н.А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы. URL: <https://culture.wikireading.ru/57693>.

вательно от первой страницы до последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»<sup>54</sup>. Разделы этого издания включали себя несколько частей, названия которых подчеркивали их жанровую специфику: «Песни», «Баллады», «Думы», «Элегии», «Сонеты и терцины», «Оды и послания», «Лирические поэмы». Тем не менее, такое жанровое разнообразие не представляется эклектичным, так как принцип античной антологии уже несет в себе определенную жанровую коннотацию, играя роль не столько жанрового гнезда, сколько метажанра – тематического и аксиологического центра, детерминированного авторской интенцией.

Симптоматично, что многие символисты максимально широко использовали в своем творчестве возможности классических жанров, очень часто подчеркивая их генологическую природу в основных или дополнительных номинациях (подзаголовках) – указаниях на жанр или форму (триолеты у Ф. Сологуба, сонеты и баллады у В. Брюсова, гимны и псалмы у К. Бальмонта и др.).

Особую жанровую значимость стали приобретать и лирические циклы (если они не замышлялись авторами как окказиональные), все больше воспринимаемые читателями как единый текст («неразложимые» – Н.А. Богомолов<sup>55</sup>). Связующим компонентом тут чаще всего выступает тема или «лирический сюжет» (В.А. Сапогов<sup>56</sup>), общие персонажи или, наоборот, один – играющий интегративную роль лирический герой (А. Блок «Снежная маска», 1907; Вяч. Иванов «Золотые завесы» (цикл, состоящий из одних сонетов), 1906; К. Бальмонт «Ожерелье», 1906 и др.). Некоторые из них представляют аналог лирической поэмы, жанровые части которой, естественно, не могут быть в свободной компоновке.

<sup>54</sup> Брюсов В.Я. «Urbi et Orbi». URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Urbi\\_et\\_orbi\\_\(Брюсов\)/Предисловие](https://ru.wikisource.org/wiki/Urbi_et_orbi_(Брюсов)/Предисловие).

<sup>55</sup> Богомолов Н.А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы. URL: <https://culture.wikireading.ru/57693>.

<sup>56</sup> Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1986.

Достаточно широкое распространение получили и другие эволюционные процессы и явления жанровой трансформации и синтеза, некоторые из которых будут рассмотрены ниже.

### **2.1. Драматизация лирических жанров**

Среди жанровых процессов, актуализированных на рубеже XIX–XX вв. в русской поэзии, многими исследователями (А. Боровская<sup>57</sup> и др.) отмечается диалогизация лирики, которую можно рассматривать не только как вариант организации субъектно-объектной структуры лирического текста, но и как определенный формант жанра.

Возвращается интерес и к форме прямого диалога персонажей, представленных в лирическом произведении (И. Анненский «Милая», 1907), хотя в течение XIX века подобная структура как архаическая все более вытеснялась на периферию жанра другими формами проявления авторской рефлексии. Целиком на диалоге, его не только нарративной и композиционной, но и эмотивной, а также суггестивной функциях, построено, например, известное стихотворение В. Брюсова «Каменщик» (1901), где реплицирование чужих голосов, с одной стороны, актуализирует затекстовую ситуацию, создает дополнительное поле сопряжения точек зрения, с другой – является эксплицитным средством выражения авторской интенции – демократической общественно-политической позиции, свойственной в этот период русской интеллигенции. Стихотворение генетически связано с архаическим фольклорным жанром, известным у многих народов (в том числе, у славян), в древнегреческой традиции именуемый амебейей, которая будет культивироваться в античной поэзии, прежде всего, в буколической. В стихотворении автор использует антифонический (вопросно-ответный) параллелизм, подчеркнутый строфическим ритмом, изометрией (четырёхстопный дактиль) и анафорическими апеллятивами.

<sup>57</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2009.

Все более востребованным становится диалогизированное послание – один из двух вариантов эпистолярного жанра, в котором наиболее полно реализуются его потенциальные возможности. Типичными маркерами такого послания являются зачинные обращения («Бедный друг, истомил тебя путь...», «Милый друг, иль ты не видишь...» В. Соловьева, «Юноша бледный, со взором горящим...» В. Брюсова и др.); отсутствие у адресата собственного имени и использование нарицательного значительно расширяет возможную аудиторию восприятия, одновременно сохраняя доверительный характер послания, свойственный жанру, и усиливая монологически-диалогический дискурс стихотворения.

Вновь становится популярным и стихотворный диалог между поэтами, имеющий различную жанрово-стилевую модальность: от полемической до интимной. Например, одноименные циклы В. Брюсова и Вяч. Иванова «Лири и ось» «приобретают характер узколитературного разговора, построенного как парафраза»<sup>58</sup>, а их структура, ориентированная на взаимоотражение, создает особое пространство эмфатического диалога.

Нередко внутренний монолог адресанта является выражением его лирического Я, отражением идеологической, социальной или эстетической позиции. Ю. Лотман, анализируя стихотворное послание А. Блока «Анне Ахматовой» (1913) отметил сложность повествовательной организации этого произведения, которая содержит в себе не только монологические и диалогические, но и полилогические элементы, содержащие разные аксиологические позиции («"Красота страшна" – вам скажут...», «"Красота проста" – вам скажут...», «Вы задумаетесь грустно...»). Ответ А. Ахматовой («Я пришла к поэту в гости...», 1914) при внешнем отсутствии диалогических компонентов продиктован именно посланием А. Блока; это подчеркивает совпадение формальных признаков (одинаковый стихотворный размер – четырехстопный хорей с пиррихием, белый стих, схожесть интонации),

<sup>58</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – С. 95.

а также особый «раздумчивый» строй звучания, подчеркивание реалистических деталей, которые служат раскрытию имплицитного подтекста, придавая посланию черты посвящения.

К приему воображаемого диалога, который звучит во сне лирического героя и является отзвуком его «кошмарной совести», прибегает И. Анненский в стихотворении «Старые эстонки» (1906), вызванном реакцией на репрессии царского правительства в Прибалтике. Образы старых женщин, потерявших своих сыновей, имеют прежде всего символическое значение и в то же время наделены реальными бытовыми чертами – это делает их осязаемыми, а диалог отнюдь не умозрительным. Благодаря этому авторская рефлексия – покаяние российского интеллигента-гуманиста за, казалось бы, «чужую» («государственную») жестокость – приобретает драматургический характер. Полифоническому звучанию способствует и двойной апеллатив в ответной речи воображаемых старых женщин, которые с глухим упреком обращаются не только к герою, персонифицирующему позицию автора, но и к палачам своих близких, объединяя их одной общей виной – за жестокость и за терпимость по отношению к злу:

Спите крепко, палач с палачихой!  
Улыбайтесь друг другу любовней!  
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,  
В целом мире тебя нет виновней!<sup>59</sup>

По-прежнему продуктивной остается в поэзии Серебряного века форма, близкая к жанру адресованной лирики, представляющая собой авторский монолог, однако построенный как обращение к некоему отвлеченно-обобщенному образу-символу адресата, лишенному, как правило, ярко выраженных индивидуальных черт и выполняющему разные функции: это может быть оппонент автора или, наоборот, его единомышленник, лирический двойник.

<sup>59</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения. URL: <http://finewords.ru/cit/innokentij-annenskij>.



Следует отметить, что диалогизация значительно расширила диапазон жанра адресованной лирики, что привело к частотности появления посланий, где и адресат и адресант являются «фиктивными», то есть «авторская маска и ролевой персонаж становятся жанрообразующими факторами, а сам диалог утрачивает статус конкретного разговора»<sup>60</sup>. Это часто позволяет использовать рецепцию, то есть «память образа», как правило, имеющего сложную, но традиционно закрепленную коннотацию и не нуждающегося в дополнительной актуализации затекстовой ситуации, а коммуникативным центром становится авторская концепция адресата и адресанта. Так М. Цветаева в своих «фиктивных» посланиях (жанр героиды: женское послание своему возлюбленному) использует классические образы («Офелия – Гамлету», «Эвридика – Орфею»).

Впрочем, подобные образы могли быть и лишены конкретного подтекста, но, тем не менее, обязательно имели металогический характер определенного символа, были детерминированы направлением авторской рефлексии (М. Цветаева «Луна – лунатику», К. Бальмонт «От умершего к живому»). Как правило, эти произведения отличались монологичностью особого рода, так как не предназначались для обычной коммуникативной ситуации.

Присутствие в диалоге «чужого» голоса (явного или предполагаемого) могло проявлять в разных формах, среди которых можно отметить не только привычные прямую и косвенную речь, но и авторский пересказ, а также другие средства, обеспечивающие диалогический дискурс: интерполяцию, использование претекстов, эвентуальных компонентов, цитации.

## **2.2. Новеллизация лирических жанров**

В поэзии рубежа XIX–XX вв. продолжает активно развиваться и такое явление, как новеллизация, в основе которого не только усиление повествовательного начала, нарративных содержательных и структурных компонентов,

---

<sup>60</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – С. 93.

ведущих к все большей значимости лирического сюжета, но и нарастание неизбежно связанных с этим процессов жанрового синтеза.

Новеллизация коснулась очень многих традиционных лирических жанров, не разрушая их генологической основы, но привнося в их характер дополнительные оттенки и способствуя раскрытию скрытых возможностей. Так, в основе многих стихотворений символистов лежит историко-культурный контекст (В. Брюсов «Ассаргадон», И. Анненский «Дочь Иаира» и др.), тем не менее это не становится самоцелью, а служит лишь акцентуатором<sup>61</sup> для развития лирического дискурса – чаще всего имеющего жанровую форму философского монолога-размышления, в основе которого лежит сюжетная ситуация.

Еще раз обратимся к посланию; оно традиционно относилось к жанру адресованной лирики и, как правило, предполагало превалирование лирического начала над эпическим, так как авторская интенция предполагала, прежде всего, эмоционально-когнитивную коммуникацию. Однако, как оказалось, повествовательный элемент послания может значительно усилить выражение рефлексии, в частности ностальгический компонент. Так происходит в стихотворении И. Анненского «Сестре», значительную часть которого представляют назывные предложения, воссоздающие картину детства, а также впечатления, производимого сестрой на младшего брата.

Вечер. Зеленая детская  
С низким ее потолком.  
Скучная книга немецкая.  
Няня в очках и с чулком.  
Желтый, в дешевом издании  
Будто я вижу роман...  
Даже прочел бы название,  
Если б не этот туман<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Акцентуаторы – разноуровневые языковые, собственно текстовые, а также графически оформленные средства смыслового выделения важных, по мнению автора, моментов содержания текста, привлечения к ним читательского внимания. Термин в данном значении ввел в лингвистику И.И. Сущинский. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. URL: <https://stylistics.academic.ru/7/Акцентуаторы>.

<sup>62</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/annenskiy70.html>.

Образ сестры тоже в значительной степени складывается из реальных деталей: «платье с большой пелериною», руки «нежные, с тонкими венами», особенностей речи с милым грассированием: «Слов непонятных течение // Было мне музыкой сфер...// Где ожидал столкновения // Ваших особенных р...»<sup>63</sup>. Повествовательные элементы не столько воссоздают атмосферу прошлого, сколько служат средством передачи душевного состояния лирического героя, где доминирует элегическая интонация: «Милое, тихо-печальное, / Все это в сердце живет...»<sup>64</sup>.

Интересным и неоднозначным с точки зрения проблемы жанровой принадлежности является произведение М. Волошина «Письмо» (1904). Заглавие текста продуцирует соответствующее жанровое узнавание, в то время как предметом поэтической рефлексии становится процесс написания («Я соблюдаю обещанье // И замыкаю в четкий стих // Мое далекое посланье») и получения («Письмо... От Вас? Едва-едва // В неясном свете вижу почерк – // Кривых каракуль смелый очерк»<sup>65</sup>) письма, что соотносится с жанровыми установками адресованной лирики. Между тем произведение Волошина представляет собой трансформацию эпистолярного жанра: архитектурный диалог с текстом-источником позволяет рассматривать данную жанровую форму в рамках стилизации<sup>66</sup>.

Одним из принципов поэтического творчества стало усиление повествовательного начала, например в поэзии акмеистов. Значительное количество стихотворений Н. Гумилева можно рассматривать как баллады или мини-новеллы, однако в большинстве из них почти всегда в той или иной степени присутствует лирическое начало, поэтому здесь иногда более уместно говорить о явлениях жанрового синтеза. Так, например, стихотворение «У камина» (1912), которое в известной степени можно рассматривать как

<sup>63</sup> Там же. Анненский И.Ф. Стихотворения. URL:<http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/annenskiy70.html>.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Волошин М.А. Стихотворения. URL: <https://rustih.ru/maksimilian-voloshin-pismo/>

<sup>66</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – С. 156.

гендерную антиномию, то есть вечное противопоставление мужского и женского начал, сочетает в себе монолог героя и нарратив – концентрированное новеллистическое повествование, подведение итогов его трудного и славного пути, то есть является полижанровым:

Древний я отрыл храм из под песка,  
Именем моим названа река,

И в стране озер пять больших племен  
Слушались меня, чтили мой закон<sup>67</sup>.

Тем не менее, при всей «новеллистичности» стихотворения оно не становится чисто эпическим, сохраняя жанровые черты исповеди, лирического размышления, определенной элегичности и даже некоторой «мужской» идиллии. Перефразируя названия композиционного приема «рассказ в рассказе», можно сказать, что это «жанр в жанре»: начало и финал стихотворения позволяют удерживать границы жанра: «Наплывала тень... Догорал камин, // Руки на груди, он стоял один...» – «И, тая в глазах злое торжество, // Женщина в углу слушала его»<sup>68</sup>.

Постепенное усиление эпического начала при несомненной ярко и оригинально выраженной лирической основе можно отметить и в лирике О. Мандельштама. И если сначала в его стихах преобладают нарративные элементы, которые можно назвать «пассивными», не несущими в себе динамического сюжетного развития («Невыразимая печаль открыла два огромных глаза...», 1909), то в дальнейшем они обретают все более важное значение для выражения авторской рефлексии («Бессоница. Гомер. Тугие паруса...», 1915). Один из приемов поэта – создание образа времени и пространства через ряд коротких назывных предложений («Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911, «Кинематограф», 1913 и др.).

Драматическая новеллизация лирического дискурса в необычном сочетании с камерностью и особой патетикой свойственна и творчеству

<sup>67</sup> Гумилев Н.С. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 85.

<sup>68</sup> Там же. – С. 86.

А. Ахматовой, что многократно отмечалось исследователями (см. например, О.Н. Аминова «Поэтика лирического цикла А.А. Ахматовой», Ульяновск, 1997; Е.В. Кирпичева «Интертекстуальный аспект творчества А.А. Ахматовой», Мичуринск, 2009; А.Р. Касимова «Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой», 2011). Наравне с балладным началом («Сероглазый король», 1910), идущим и от европейской поэтической традиции, А. Ахматова с помощью повествовательных элементов могла создавать поэтические композиции, в основе которых сюжетобразующие новеллистические приемы, превращающие лирическую сцену в драматический эпизод («Песня последней встречи», 1911) или элегическую зарисовку («Смуглый отрок бродил по аллеям...», 1911).

Весьма своеобразными в этом плане были жанровые эксперименты Игоря Северянина, вызывающе смело привнесившего в свои стихотворения экзальтированно-романтические повествовательные элементы, что часто придавало его произведениям характер мини-баллад (может быть, неслучайно он определял жанр ряда своих стихотворений как миньонет – вполне возможный синоним поэтической мини-новеллы, основу которой составляют описательно-повествовательные компоненты). Подобное можно наблюдать и на примере других его стихотворений, среди которых триолет 1909 года. Традиционно считалось, что эта твердая и в то же время изысканная форма предназначена для лирического монолога-миниатюры, что наиболее гармонично соотносилось бы со структурой триолета (АББА абАБ с обязательными повторами – заглавными буквами здесь обозначены повторяющиеся строки). Однако у И. Северянина лирический авторский монолог, в основе которого горькие размышления о судьбе художника в жестоком мире, превращается в философскую притчу, рождающую многочисленные аллюзии.

За струнной изгородью лиры  
 Живет неведомый паяц.  
 Его палаццо из палацц –  
 За струнной изгородью лиры...

Как он смешит пигмеев мира,  
 Как сотрясает хохот плац,  
 Когда за изгородью лиры  
 Рыдает царственный паяц!<sup>69</sup>

При соблюдении требований формы, которая диктовала структуру, ограничивала объем и предполагала минимализм выразительных средств, автор с помощью повествовательных элементов сумел наполнить свой триолет глубокими символами, в которых сквозь средневековый антураж проступает вечно актуальная тема сложных взаимоотношений творца и общества. «Палаццо из палацц... за струнной изгородью лиры» – это мир художника, недоступный и непонятный для большинства. В образах «пигмеев мира», сотрясающих хохотом плац, угадывается та грубая и жестокая часть общества, которой художественное творчество воспринимается как созданное для нее примитивное развлечение, а его создатель – всего лишь «паяц», удел которого унижение и презрение. Такому восприятию помогает точный отбор описательных средств повествования, неслучайно заставляющих вспомнить итальянскую новеллу эпохи Возрождения.

### **2.3. Интертекстуальность как фактор жанрообразования**

Среди факторов, влияющих на трансформацию жанровой системы, можно отметить и интертекстуальность (термин введен в широкое употребление в 1967 году Ю. Кристевой<sup>70</sup>), которая все больше становится в этот период одним из компонентов лирического дискурса, обеспечивая диалогическое взаимодействие разных текстов, формируя синтетическое интегративное воздействие.

<sup>69</sup> Северянин И. Стихотворения. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Интродукция.\\_Триолет\\_\(Северянин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Интродукция._Триолет_(Северянин)).

<sup>70</sup> Кристева Ю. Революции поэтического языка // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология, 1994. – № 5. – С. 447.

Это явление можно рассматривать не только с позиций приращения семантического контента, не только как проявление новеллизации лирического текста, но и как жанроформирующий фактор. Так, например, если обратиться к циклу стихов А. Ахматовой, посвященных библейским женщинам, можно отметить, что каждый из текстообразующих сюжетов требует своего жанрового воплощения, причем очень часто предполагает синтез разных начал – заимствованного и авторского, начального и привнесенного, эксплицитного и имплицитного, В стихотворении «Жена Лота» (1924) эпическая ветхозаветная стилизация, подчеркнутая всем строем стиха, в том числе и анафорическим зачином ряда строк, заканчивается лирическим авторским монологом:

Кто женщину эту оплакивать будет,  
 Не меньшей ли мнится она из утрат?  
 Лишь сердце мое никогда не забудет  
 Отдавшую жизнь за единственный взгляд<sup>71</sup>.

А в завершающем стихотворении цикла «Мелхола» (закончено в 1961 г.) аналогичная эпическая стилизация подытоживается внутренним монологом, но уже не авторским, а принадлежащем героине. Гармония эпического и лирического начал, система апеллятивов и рефлексивов, среди которых важную роль играют библейские эпитафии, включение в текст «чужого» голоса и сознания, создают своеобразный эффект жанровой памяти.

Неслучайно вызывает особый интерес у литературоведов, в том числе и современных (Р. Тименчик, Ю. Зобнин, В. Шубинский, Е. Куликова и др.), стихотворение Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1919). Сложный содержательно-метафорический контент произведения, его прихотливая структура допускают многоплановую (иногда амбивалентную) интерпретацию его нарративного ряда. Многочисленные аллюзии и реминисценции, среди которых обращение к собственной биографии, образам А. Пушкина, зарубежным авторам, отечественной истории, позволяют сделать вывод об

<sup>71</sup> Ахматова А.А. Стихотворения. URL: <https://slova.org.ru/ahmatova/bibleiskiestihi/>.

интертекстуальности произведения. В то же время можно сказать, что этот прием в очень значительной степени влияет на жанровую организацию стихотворения, делая ее синтетичной, объединяющей в себе элементы других жанров.

Это произведение можно рассматривать как сложно организованный лирический монолог, что подчеркивается и субъектно-авторской организацией речи («Шел я по улице незнакомой...», «Передо мною летел трамвай...», «Мы прогремели по трем мостам...», «Сердце мое стучит в ответ...»<sup>72</sup>), и индивидуально-конкретным характером ассоциативного и образного ряда (Нил, Сена, «роща пальм», старик из Бейрута и др.), и всем рефлексивно-имплицитным строем лирического дискурса.

В то же время в основе «Заблудившегося трамвая» лежит, по сути, сон, являющийся как рамкой, так и формой для развития иррационального сюжета, органично «сцепляющей» эпизоды, а также средством художественной образности, – все это позволяет читателю перейти от восприятия действительности к ее экзистенциальному пониманию и эстетическому созерцанию. К тому же произведение явно носит характер «вещного» сна, предрекающего дальнейшую судьбу лирического героя/автора и поэтому производящего дополнительный образительный эффект.

Использованный прием дает основание трактовать жанр стихотворения и как откровение – в данном контексте как некое мистическое озарение или (с материалистической точки зрения) «результат обработки информации в подсознании»<sup>73</sup>. С библейскими и кораническими откровениями текст Гумилева с позиций жанрологии роднит целый ряд компонентов: внешняя структура (серия отрывочных видений, прихотливо связанных между собой и обладающих особой символикой – «бездна времен», «буря», «вокзал», «три

<sup>72</sup> Гумилев Н.С. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 144.

<sup>73</sup> Галкин В.П. Методы обработки и анализа сигналов информационно-измерительных систем в условиях влияния нелинейной частотной дисперсии: автореф. дис.... д-ра филол. наук. – М., 2014. URL: disserCat <http://www.dissercat.com/content/metody-obrabotki-i-analiza-signalov-informatsionno-izmeritelnykh-sistem-v-usloviyakh-vliyani#ixzz5TuPTfGFZ>.



моста», «Индия духа», «зоологический сад планет»<sup>74</sup>), особая монологическая форма изложения, как бы неожиданная и для самого лирического героя, о чем говорят риторические вопросы и обращения-апеллятивы, надвременные образы, среди которых особое значение имеет таинственный «вагоновожатый», направляющий движение не только трамвая, но и жизни героя в прошлом, настоящем и будущем. Важное значение имеет мотив предсказания будущего, которое (как мы знаем) через два года воплотилось в трагическую реальность.

#### **2.4. Жанровые эксперименты**

В эпоху ожидания перемен далеко не всех поэтов Серебряного века устраивала сложившаяся веками традиционная жанровая система, и с этим были связаны два разнонаправленных явления, целью которых была отмена или реформация привычной таксономической иерархии.

Представители одного из них, считавшие, что жанры как атрибутивные нормативы поэтики, изжили себя, отрицали их, утверждая в своем творчестве внежанровость как принцип и считая, что, например, номинация «лирическое стихотворение» исчерпывает все требования к форме и содержанию. В значительной степени это касается футуристов; они вовсе не случайно нередко пародировали классические жанры, «выворачивая» их наизнанку («Гимны» В. Маяковского). Однако следует отметить, что большинство из них в зрелом творчестве активно использовали классические формы, хотя и привносили в них модернистские трансформации (сатиры того же В. Маяковского).

Другие (как правило, представители не столь радикальных направлений) считали, что существующую жанровую систему лирики можно и нужно дополнить новыми формами, и предпринимали в этом направлении попытки как теоретических изысканий, так и практических опытов.

---

<sup>74</sup> Гумилев Н.С. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 145.

Так, И. Анненский попытался создать новую форму, структурно и содержательно объединяющую в один лирический цикл три стихотворения – «трилистник» или два – «складень» (сборник «Кипарисовый ларец», изд. 1910). Однако, создавая эти циклы, автор не стремился к жанровому единству: например, «Трилистник траурный» состоит из двух сонетов «Перед панихидой» и «Светлый нимб» (их жанр указан в подзаголовке) и промежуточной баллады с посылкой; другие «трилистники» составлены из стихотворений, разных по форме/структуре, размеру, метру и ритму, объединенных лишь авторской интенцией (ее направление и пафос заявлены, как правило, уже в номинации). По такому же принципу структурированы и «складни»: например, «Контрафакция» основана на приеме антитезы («Весна» – «Осень»), и разные времена года лишь символически подчеркивают размышления автора о перипетиях человеческой жизни – с одной стороны, расцвет любви, символом которой становится дамская шляпа, снятая при свидании и висящая на ветке, – и «мучительно-черный стручок»<sup>75</sup> человеческого тела, тоже повисшего на дереве; таким образом, внешним сходством реалий мотивируется номинация стихотворения. И все же, несмотря на интересный эксперимент, указанные конструкции не закрепились в поэтике как устойчивые жанровые формы, и это показывает, что общая тема еще не главное условие существования жанра, особенно если она не подкреплена другими атрибутивными компонентами. Тем не менее, «трилистники» и «складни» И. Анненского можно отнести к идиожанрам, как и «поэзы» И. Северянина (см. Б.П. Иванюк «Идиожанр: к постановке проблемы»<sup>76</sup>).

Возможно, определяя ряд своих произведений как «поэзы» («Поэза странностей жизни», «Поэза упадка» и др.), И. Северянин и другие эгофутуристы стремились не только к свойственным им экстравагантности, но

<sup>75</sup> Анненский И.Ф. стихотворения. URL: [https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post\\_719.html](https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_719.html).

<sup>76</sup> Иванюк Б.П. Идиожанр: к постановке проблемы // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Сборник научных статей: в двух частях. – Ч. 1. – Минск, 2007. – С. 54-57.

и пытались закрепить такой жанровой номинацией особый тип лирического стихотворения определенного формосодержания. Впрочем, если Северянин и ставил это своей целью, то вряд ли ее достиг: анализ его «поэз» показывает, что они весьма разнородны по содержанию, по форме, по направленности авторской интенции, по жанровому пафосу и стилю. «Поэза трех принцесс» (1915) пародирует дамскую экзальтацию, «Поэза сострадания» – едва ли не проповедь христианской любви и милосердия, «Поэза упадка» (1918) – значительная по объему сатира-инвектива. В этих и других «поэзах» невозможно выделить общие жанровые признаки – доминанту, модальность, не говоря уже о существовании в них каких-либо матричных признаков. Может быть, поэтому «поэзы» не появляются в творчестве других поэтов, оставшись только претенциозным явлением индивидуального стиля в русской лирике. Так подтверждается мысль Л.Я. Гинзбург, что «отсутствие подлинных социальных ценностей и подлинной поэтической мысли приводит даже одарённого писателя к эклектической вульгаризации чужих концепций, к безвкусице и эстетике мещанства»<sup>77</sup>.

Ряд исследователей называют особенностью творчества И. Северянина «наивный традиционализм»<sup>78</sup>, что сказалось и на его жанровых экспериментах. В качестве попытки создать новый «дополнительный» жанр можно рассматривать, например, появление стихотворения «Это было у моря» (1910), которое автор дополнил жанровым подзаголовком «Поэма-миньонет». Очевидно, по мнению поэта, так следовало определить этот синтетический жанр, отличавшийся сочетанием балладного содержания и лирической интонации, выраженным в форме изысканной миниатюры. Миньонеты появлялись в поэзии Северянина и прежде – так он называл миниатюрные послания-посвящения («О мечта, бархатисто-фиолетовая...» и др.), для

<sup>77</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., Л.: Советский писатель, 1964. – С. 5. URL: <https://www.twirpx.com/file/1460454/>.

<sup>78</sup> Белова В.В. Лирическая книга Игоря Северянина – динамика жанра в свете творческой эволюции поэта: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2014. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/liricheskaja-kniga-igorja-severjanina-dinamika-zhanra-v-svete-tvorcheskoj-jevoljucii.html>.

которых «изобрел» и изысканную строфическую форму (восьмистишие со сложной системой повторов и рифмовок). Однако, как и в случае с поэтами, эти стихотворения с изысканной псевдожанровой номинацией не стали новой формой лирики, хотя в них можно выделить такие постоянные признаки, как любовная патетика, небольшой объем, схожие способы построения образа, вытекающие из характера авторской рефлексии, и стилистическое сходство – примету идиостилия. Тем не менее, миниатюризация содержания и определенный выбор выразительных средств еще не создают предпосылок для создания нового жанра, в том числе и потому, что эти компоненты вполне вписываются в парадигму уже существующих жанров – послания, элегии, мадригала, сонета и др.

Косвенно затронул поэтику жанра И. Северянин и в своей книге «Теория версификации. (Стилистика поэтики)» (изд. 1920). Наряду с анализом ритмических и метрических особенностей стиха, автор упоминает и так называемые «формы смысловые», к которым относит традиционные стансы, элегию, эпиграму, эпиграмм, балладу, романсеро, идиллию, эклогу, ноктюрн, эпитафию, оду, дифирамб, мадригал, бриндизи – «стихотворение вакхического или застольного содержания»<sup>79</sup> (перечень дан в соответствии с авторским текстом), а также «формы стилистические», среди которых сонет, триолет, октава, терцина и другие, редкие в русской поэзии, формы западноевропейской лирики (канцона, сицилиана и пр.)<sup>80</sup>.

При этом, скорее всего, главным классификационным критерием для поэта становится «наполнение» (содержание), а также «предназначение» (функция) стихотворения или его структура. Очевидно, что он рассматривает произведения без учета единства формы и содержания, а также важных жанровых компонентов, обеспечивающих в данном случае целостность лирического стихотворения. Возможно, поэтому предложенные автором в финале книги новые строфические формы, будучи не обеспечены

<sup>79</sup> Северянин И. Теория версификации. URL: [litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4](http://litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4).

<sup>80</sup> Там же.

парадигматической мотивацией (содержанием) и жанровыми признаками, оказались нежизненными. Это уже упоминаемый миньонет, а также другие, не менее экстравагантные уже по названию формы: дизель, канзель, секста, рондолет, перекал, квадрат квадратов, квинтина, перелив, переплеск<sup>81</sup>, отличающиеся прихотливостью строфического и метрического решения. Для каждой из этих форм автор, прежде всего заботясь о своеобразии и изысканности звучания стиха, тщательно прописывает версификационные требования, они для него главные. Тем не менее, как показала поэтическая практика, эти формы не получили распространения и остались в статусе вариаций идиостилия. Это лишний раз убедительно свидетельствует, насколько важна жанровая концепция произведения; очень часто ее отсутствие приводит к неустойчивости функционирования лирического контента даже при константности ряд формальных признаков.

Можно предположить, что таковой же оказалась причина неубедительности (в том числе и жанровой) ряда экспериментов В. Брюсова с формами лирики, что особенно наглядно демонстрирует его книга «Опыты по метрике и ритмике, евфонии и созвучиям, ритмике и форме»<sup>82</sup> (1918), которая, впрочем, безусловно доказывала поэтическое мастерство автора, особенно версификационное. Его интересные эксперименты оказались разнообразными (прежде всего как содержательные и композиционные), однако не затронули жанровой парадигмы при создании новых форм, что, очевидно, не было целью автора и стало причиной их окказионального характера. Это еще раз подтверждает положение, утверждающее важное значение компонентов жанра для устойчивого функционирования художественного произведения.

Не слишком удачной оказалась и попытка ряда поэтов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Н. Гумилев и др.) ввести в достаточно широкое жанровое употребление и такую форму, как газелла, имеющую прочную геноло-

<sup>81</sup> Северянин И. Теория версификации. URL: [litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4](http://litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4).

<sup>82</sup> Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, евфонии и созвучиям, ритмике и форме. Директ-Медиа, 2014. URL: [http://modernlib.net/books/bryusov\\_valeriy\\_yakovlevich/opiti\\_po\\_metrike\\_i\\_ritmike\\_po\\_evfonii\\_i\\_sozvuchiyam\\_po\\_strofike\\_i\\_formam/read/](http://modernlib.net/books/bryusov_valeriy_yakovlevich/opiti_po_metrike_i_ritmike_po_evfonii_i_sozvuchiyam_po_strofike_i_formam/read/)

гическую традицию в восточной (чаще иранской) поэтике. Очевидно, все-таки стилистике русской лирики оказалась чужда эта форма с ее системой двустиший (бейтов), монорифмой, особыми приемами (например, редифом – дополнительной рифмой после основной). Обращение к газелле неизбежно приобретало оттенок стилизации, а попытки разнообразить ее жанровую тематику вызывали скорее иронию или недоумение. Пожалуй, та же судьба постигла и триолет как жанрово-строфическую форму, не привившуюся (в отличие, например, от сонета) на почве русской лирики. Этот пример лишний раз свидетельствует о том, какую значительную роль в жанрообразовании играют традиция, память жанра, а также национальная специфика поэтики.

В известной степени жанрологическим экспериментом можно считать ряд стихотворений К. Бальмонта, например из циклов «Медленные строки» и «Прерывистые строки» (1910-е гг.). Целью автора, прежде всего, были опыты со звучанием стиха, однако это привело его и к неизбежным жанровым изыскам. Так, многие из стихотворений первого цикла имеют в основе неспешную медитативную интонацию, в свою очередь предопределившую жанровую тему и жанровую модальность, о чем говорит уже их номинация: «Воспоминание о вечере в Амстердаме» (Медленные строки), «Чары месяца», «Вершины» и др. Тональность этих стихотворений требовала определенных жанровых составляющих, и поэт к ним закономерно обращался: чаще всего он использует в качестве приглушенной жанровой доминанты элегическую интенцию, элементы философской и пейзажной лирики с неназойливым проявлением авторского начала, что придает особую стилевую окраску лирическому дискурсу.

При безусловной ценности для теории и истории поэтики подобных экспериментов они не смогли внести существенных, а тем более принципиальных изменений в существующую жанровую систему, которая при всей, казалось бы, «подвижности» своего строя, показала устойчивость своих основ.

Подводя некоторые итоги, можно утверждать, что на рубеже XIX–XX вв. и в первые десятилетия XX века индивидуализация авторской интенции и другие тенденции, в значительной степени обогатившие лирический дискурс, обусловили изменения в жанровой системе, ее определенную трансформацию. Широкое распространение в лирике получили такие явления, как жанровый синтез в самых разных его вариантах, усиление нарративного (новеллизация) и диалогического (драматизация) начал, интертекстуальность, проявления идиожанра и идиостиля, переформатирование лирического цикла.

Современником, свидетелем и участником этих процессов был и молодой поэт Владимир Набоков. Поэтому представляется закономерным непосредственное или опосредованное влияние эволюционных явлений в области лирических жанров и на его творчество. Пройдя неизбежный период ученичества и подражательности, он достаточно быстро сумел обрести свое особое лирическое мировоззрение, которое проявило себя не только в особенностях языка и стиля, своеобразии авторской интенции, но и в жанровых особенностях поэтики, где прихотливо уживаются уважение к традиции и поиски новых путей выразительности.

### Глава 3

#### Жанровая феноменология лирики В. Набокова

Как уже было сказано выше, В. Набоков был не только свидетелем, но и достаточно активным участником тех процессов, которые происходили в русской поэзии с начала XX века и на протяжении нескольких десятилетий. Выходец из более чем обеспеченной петербургской семьи, внук министра юстиции и богатейшего золотопромышленника, сын известного юриста (одного из лидеров кадетской партии), Владимир получил в детстве и юности во всех отношениях блестящее воспитание и образование, окончив в 1917 г. престижное Тенишевское училище (где незадолго до этого учился О. Мандельштам).

Естественно, что на талантливого юношу, среди многочисленных увлечений которого словесность была не на последнем месте, да еще и жителя столицы, оказывала огромное влияние бурно кипящая литературная жизнь Петербурга, полемика представителей разных направлений, огромное количество изданий (в том числе и критического характера), само ощущение того, что он является современником таких уже признанных мастеров лирики, как И. Бунин, И. Анненский, А. Блок, К. Бальмонт и др.

В 1916 г. вышел первый сборник гимназических стихов В. Набокова, о котором он позже старался не вспоминать, так как скоро осознал их подражательный характер. Очевидно, и второй сборник «Два пути» (1918), изданный в соавторстве с А. Балашовым, не отличался оригинальностью лирического контента, хотя рост В. Набокова как поэта уже был заметен.

В крымский период (1917–1919) юный автор прошел через увлечение поэтическими теориями М. Волошина, с которым был лично знаком, и Андрея Белого, «метрический» след влияния которого ощущался в лирике Набокова и позже. Стихотворения этого периода уже позволяют утверждать, что автор пытается найти свой путь в лирике и, не отказываясь от традиций, ищет особые средства выражения своей поэтической рефлексии. С 1921 г. он пишет



под псевдонимом Сирин, от которого откажется только в конце 30-х гг. перед отъездом в США.

Пожалуй, важно отметить, что одним из серьезных увлечений Набокова на протяжении всей жизни, помимо литературы и энтомологии, были шахматы (их символ писатель видел даже в своем фамильном гербе); неслучайно «шахматная» тематика проходит через ряд его произведений – прозаических, драматических, лирических. Известно, что он не только непосредственно участвовал в игре, но и составлял шахматные задачи, публикуя их в специальной периодике. Кроме того, он считал их полезными для развития творческой фантазии, и его литературная деятельность в известной степени тоже была игрой ума и демонстрацией не только творческих, но и логических способностей (в сборник «Стихи и задачи»/ «Poems and Problems» (1971, Нью-Йорк) на равных основаниях включены произведения обоих родов). Так в знаменитых «шахматных» сонетах (1924) передан «характер взрывной игры и чувство неразрывности сюжетных и ассоциативных связей между шахматной композицией и поэзией»<sup>83</sup>. Сам Набоков писал: «Шахматные задачи требуют... тех же достоинств, какие характеризуют всякое достойное искусство: оригинальности, изобретательности, сжатости, гармонии, сложности и блестящего мастерства... Эта поэзия, как всякая поэзия, подвержена смене направлений и различным конфликтам между старыми и новыми школами»<sup>84</sup>.

Таким образом, можно предположить, что в творчестве писателя гармонично синтезировались как художественные, так и рационально-логические, в том числе игровые («шахматные») начала. Это можно наблюдать не только в прозе, но и в лирике Набокова, в частности при обращении поэта к классическим жанрам, например сонету. Как строго определенный и, казалось бы, ограниченный набор шахматных фигур

<sup>83</sup> Святослав Ю.П. В.В. Набоков и шахматы. – Нева, № 8, 2008. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/9/cvia12.html>.

<sup>84</sup> Набоков В.В. Предисловие к сборнику «Poems and Problems».

URL: [//www.sport.kharkiv.com/sg\\_chess/g-xxx-07.htm#Стихи\\_и\\_шахматные\\_задачи](http://www.sport.kharkiv.com/sg_chess/g-xxx-07.htm#Стихи_и_шахматные_задачи).

позволяет создавать на доске бесконечное количество комбинаций, так, по убеждению Набокова, и классические поэтические формы и жанры могут в очень значительной степени варьироваться, создавая новое оригинальное лирическое содержание.

Многие из стихов юности и раннего эмигрантского периода включены Набоковым в его первое заграничное издание – сборник «Горний путь» (1923), изданный в Берлине. Подбор стихотворений оказался весьма пестрым по тематике, стилю, пафосу, жанровой специфике. Позже автор напишет, что это был период «некоего частного ретроспективно-ностальгического кураторства»<sup>85</sup>. Если рассматривать этот сборник с жанрологической точки зрения (в дальнейшем это будет сделано более подробно), можно отметить, что он включает в себя лирические произведения элегического характера («Элегия»), антологические стихотворения («На акрополе»), эпитафию («Памяти друга»), баллады («Два корабля»), послания («Ю.Р.»), сонеты («Господства») и др., а также несколько лирических циклов («Капли красок», «Ангелы» и др.), небольшую поэму ностальгического характера «Детство», большое количество лирических миниатюр. Таким образом, трудно назвать поэтический жанр, к которому бы не обращался молодой Набоков-Сири; в юности это была для него возможность проверить свои силы, творчески интерпретируя классические темы, жанры и формы.

В том же 1923 г. выходит и сборник «Гроздь» (подготовленный к печати совместно с Сашей Черным), включающий уже значительно меньшее количество стихотворений, что свидетельствует об их строгом (уже можно сказать – зрелом) отборе – все более взыскательном авторском «филт্রে». Здесь тоже представлены произведения разных жанров: сонеты («Весенний лес мне чудится...»), эпитафия («На смерть А. Блока»), ностальгические стихотворения, близкие к элегиям («Когда, туманные, мы свиделись впервые...»), притчи («Садом шел Христос с учениками») и др.; можно

<sup>85</sup> Набоков В.В. Предисловие к сборнику «Poems and Problems».

URL: [//www.sport.kharkiv.com/sg\\_chess/g-xxx-07.htm#Стихи\\_и\\_шахматные\\_задачи](http://www.sport.kharkiv.com/sg_chess/g-xxx-07.htm#Стихи_и_шахматные_задачи).

отметить, что все больше места занимает тема прогресса, в том числе и индустриально-технического (раздел «Движенье»). Анализируя стихотворную подборку, можно сделать вывод, что автор смелее, чем ранее, экспериментирует с лирическими жанрами, при этом стараясь не нарушить, но, напротив, обогатить жанровую традицию, вступая с ней в творческий диалог, о чем свидетельствуют в том числе и примеры жанрового синтеза.

Во второй половине 20-х гг. Набоков уделяет все больше внимания художественной прозе (первый роман «Машенька» – 1926), тем не менее, он по-прежнему считает себя русским поэтом, с достоинством осознавая свою творческую индивидуальность, проявляющуюся и в лирике. Книга «Возвращение Чорба» (Берлин, 1930) содержит уже и стихи, и прозу. Чуть более 20 стихотворений сборника показывают сформированность особого лирического дискурса поэта, среди них есть произведения очень разноплановые и разножанровые («Кирпичи», «Снимок», «Расстрел», «Комната», «Мать»). Автор свободно обращается с материалом, совмещая лиризм с повествовательностью, разнообразит приемы жанровой трансформации.

Многие опубликованные стихотворения не были включены Набоковым ни в один из сборников, упомянутых выше. Это вовсе не является доказательством их «недостаточного» качества; при составлении сборников автор ставил перед собой определенную жанрово-тематическую задачу, обусловившую принципы подбора художественных текстов.

Стихотворения «вне сборников» чрезвычайно интересны для анализа, в том числе и жанрологического. Они показывают, что автора в разные периоды творчества волновали темы, требующие для своего воплощения разнообразных жанров – от лирической зарисовки («Был крупный дождь. Лазурь и шире и живей...») до развернутой притчи («Легенда о старухе, искавшей плотника»). Значительное число этих стихотворений посвящено теме оставленной Родины, они тоже представлены в различных жанровых формах, нередко синтетических.

Особое место в прозаических текстах писателя занимают стихотворные вставки; они органичны для набоковской прозы, привносят в нее особый лирический дискурс (например, в формате внутреннего монолога героя в романе «Дар»). Как правило, эти стихотворения являют собой примеры жанрового синтеза или жанровой контаминации элегии, послания, исповеди.

Последний прижизненный сборник «Poems and problems» Набоков издал в Нью-Йорке в 1970 г., включив в него, помимо шахматных задач и англоязычных произведений, 39 русских стихотворений, написанных в период с 1919 по 1968 гг. В нем также представлены разножанровые тексты: сатира («Каким бы полотном батальным...»), инвектива («Правителям»), лирическая поэма-миниатюра («Парижская поэма»), урбанистика («Номер в гостинице»), баллада («Лилит») и др. Во всех этих стихотворениях, в особенности более поздних по времени, также наблюдается тенденция к трансформации, не разрушающей традиционную жанровую систему, но раскрывающей ее потенциальные возможности.

В целом, Набоков-поэт, прошедший многолетний творческий путь от подражательности до обретения собственного поэтического языка, обновляя жанровую традицию, тем самым продолжает ее продуктивную историю. Это подтверждается всей жанровой практикой поэта-лирика.

### **3.1. Антологическая традиция в поэтическом творчестве В. Набокова**

В современном литературоведении понятие «антологическая лирика» рассматривается неоднозначно, а иногда и весьма противоречиво. В большинстве специальных словарей оно трактуется, в основном, на основе традиционного определения – чаще всего как «стихи, написанные на мотивы и в манере античных авторов»<sup>86</sup>. Обычно это понятие охватывает наследуемую европейской поэзией тематику, мифологетику, метрику и строфику античности в различных формах восприятия, а также жанровый опыт – от прямого подражания (стилизации) до творческого переосмысления. Обращаясь к луч-

<sup>86</sup> Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 30.

шим образцам этого направления в русской классической поэзии (К. Батюшков, А. Пушкин, А. Фет и др.), можно убедиться, что их жанровый модус весьма разнообразен (эпиграмма, элегия, пародия и др.), при этом тематический контент и проблематика могут быть гораздо шире античного хронотопа. Проблемам исследования этого явления в русской поэзии посвящено значительное количество литературоведческих публикаций, среди которых отметим, например, следующие: М.Ф. Мурьянов «Вопросы интерпретации антологической лирики» (1976), Н.П. Сухова «Фет как наследник антологической традиции» (1981), Т.Г. Мальчугова «Античные традиции в русской поэзии» (1990), А.В. Успенская «Антологическая поэзия А.А. Фета» (1994), «Античность в русской поэзии второй половины XIX века» (2005), Г.С. Кнабе «Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России» (2000) и др.

Вместе с тем в литературоведении нередко встречается и наименование «антологический жанр». По мнению Т.Г. Мальчуговой, «истолкование этого тематического (прежде всего) объединения как антологического жанра (рода) – результат исторического соседства и аналогии, заимствования тематической классификацией лирики единиц исторически предшествующей жанровой классификации»<sup>87</sup>.

Тем не менее, можно предположить, что антологическая лирика имеет особую жанровую природу, в основе которой не только процессы аналогии и заимствования при формировании таксономической жанровой системы, но и более сложные явления. Скорее всего, антологическая лирика имеет свойства как мегажанра, так и метажанра (несмотря на то что эти понятия сложились только в литературоведении XX в.). Действительно, с одной стороны, это «наджанровая историко-типологическая группа, образованная объединенными интенцией жанрами»<sup>88</sup> (одно из определений мегажанра). С другой стороны,

<sup>87</sup> Мальчукова Т.Г. Концепция «антологического рода» у В.Г. Белинского // Проблемы исторической поэтики. 1992. Т. 2. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2357>. DOI: 10.15393/j9.art.1992.2357.

<sup>88</sup> Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мегажанр>.

как и метажанр, она является «устойчивым способом создания художественных миров, имеющим общий предмет художественного описания»<sup>89</sup> (Р. Спивак), отражает в себе «общие семантические свойства обычных жанров»<sup>90</sup> (Н. Лейдерман) и в то же время «является методом в искусстве, неразрывно связанным с культурой времени»<sup>91</sup> (Е. Бурлина). И в той и в другой дефиниции используется понятие «наджанровая историко-типологическая группа», однако это не исключает жанрового подхода к ее литературным проявлениям.

Таким образом, с достаточной степенью уверенности можно утверждать, что с антологической лирикой вполне соотносим определенный жанровый модус, причем это касается не только обязательного соблюдения канонических жанровых рамок и параметров. Антологические эпиграммы, элегии, идиллии и даже пародии объединяет общий дискурс, причем в его основе не только подчеркнута архаические метрика, стилистика, содержательный антураж, безусловно присущие ему по определению. Несомненно, этот дискурс соотносится с понятием «память жанра», однако его контент значительно шире и охватывает целый ряд представлений об античности как самого автора, так и индивидуального адресата, чаще всего представителя определенной страты, что является предметом исследования, в том числе и рецептивной эстетики.

Поэтому можно предположить, что, обращаясь к антологической лирике, многие поэты (в том числе мастера первой величины), не только отдавали дань классической традиции (прежде всего для постижения античного мировидения и его гармонии в соотношении с поэтическим мастерством), но и в известном смысле постигали вневременные законы творчества, приобретая

<sup>89</sup> Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск, 1985. – С. 53.

<sup>90</sup> Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010.

<sup>91</sup> Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987.

наравне с другими и жанровые навыки в их возможной интерпретации в рамках данной эпохи.

Новая волна интереса к античному наследию возникла на рубеже XIX–XX вв. Неслучайно в этот период появляются новые варианты переводов не только эпических поэм Гомера («Илиада» – Н. Минский, 1896, В. Вересаев, изд. 1949), Гесиода (В. Вересаев, «Труды и дни», «О происхождении богов» – Пушкинская премия 1919 г.), но и лучших образцов античной лирики, причем в качестве переводчиков выступали такие видные представители Серебряного века, как И. Анненский, Д. Мережковский, Вяч. Иванов и др. Однако это было вызвано вовсе не тем, что древние языки входили в обязательный гимназический курс и воспринимались как достаточно актуальные (кстати, в этом курсе знакомство с античной поэзией имело очень узкий, хрестоматийный характер: в основном была представлена псевдоанакреонтика, образцы которой использовались для заучивания из-за простоты грамматики). Скорее, причиной нового обращения к античной теме был возрастающий интерес к ней в научных и литературных кругах Европы, который возник, с одной стороны, благодаря новой трактовке этой эпохи, предложенной Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки», 1871), с другой – в связи с появлением таких изданий, как «Poetae Lyrici Graeci» Т. Бергкома (1843), а позже первой антологии в серии «Bibliotheca Teubneriana» (1890).

Так антологический жанр показал, что его возможности далеко не исчерпаны. И если, например, А. Фет в середине XIX в. обращался к нему, сохраняя прежде всего дух классической традиции, то поэты Серебряного века, осознав, что «не вливают молодое вино в мехи старые», преследовали другие цели и искали новые средства для достижения максимального эвентуального эмфатического воздействия на читателя, интуитивно или сознательно используя как эйдетические свойства восприятия, так и актуализируя память жанра.

В. Набоков был воспитан на лучших образцах зарубежной и российской литературы, помимо домашнего, он получил весьма достойное для юного дворянина образование в Тенишевском училище, традиционно уделявшем более значительное внимание античной истории и филологии, чем в обычных гимназиях. Поэтому обращение Набокова к антологической лирике было, в известной степени, во многом предопределено. Однако, не порывая с литературной традицией «золотого века» и в то же время будучи под влиянием своих старших современников – поэтов Серебряного века, он привнес в свои антологические опыты интересные эксперименты, в том числе и в области жанра. Выше уже было сказано о серьезных шахматных пристрастиях Набокова, причем в этой игре его интересовал не столько выигрыш, сколько возможность огромного количества комбинаций фигур на доске, позволяющая создавать разнообразные задачи, предполагающие оригинальное решение. Так, пожалуй, и при обращении к классическим жанрам лирики автор, предварительно «освоившись» с известными правилами и наличием «обязательных фигур», начинает строить свою оригинальную композицию, часто с включением синтетических полижанровых элементов.

Одним из первых обращений к этому литературному интертекстуальному контенту является стихотворение «Зеркало» (1919). Реконструкцию античной строфы можно рассматривать, конечно, и как удачный версификационный эксперимент, однако автор ставит перед собой задачу не только воссоздать величавый ритм гекзаметра и пентаметра, но и наполнить элегический дистих современным художественным содержанием, придать стихотворению характер философемы.

Ясное, гладкое зеркало, утром, по улице длинной,  
 будто святыню везли, туча белелась на миг  
 в синем глубоком стекле, и по сини порою мелькала  
 ласточка черной стрелой... Было так чисто оно,  
 так чисто, что самые звуки, казалось, могли отразиться.

.....



О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало  
 в дивные давние дни солнце, и тучи, и птиц!  
 Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой;  
 люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него<sup>92</sup>.

Молодой Набоков использует и широко распространенный в лирике композиционный принцип метафорического пандана: в данном случае, казалось бы, вполне реальное житейское наблюдение – перемещение зеркала по улице – переходит в лирико-философскую медитацию – размышление о человеческой душе, ее свойству отражать явления мира и реагировать на них, которое, впрочем, может быть и утрачено. Таким образом, стихотворение двадцатилетнего поэта можно отнести и к жанру медитативной лирики.

Чуть позже, в этом же 1919 г. появляется и стихотворение с характерным названием «На акрополе» («Сон на акрополе»). Семейство Набоковых покидало Россию навсегда, и путь в эмиграцию лежал из Крыма через Дарданеллы во Францию с заходом в Грецию, так что стихотворение порождено вовсе не абстрактными представлениями об античной Элладе, а вполне реальными впечатлениями, о чем говорит и точная, зафиксированная автором дата его создания – 25 апреля 1919 года.

В этом стихотворении прихотливо, но гармонично наложились друг на друга разные жанровые признаки, объединенные единой элегической интонацией, – прежде всего визионерской поэзии (онейрической), мнемонической, экфрасиса (описание античных руин) и валеты (прощание с родиной), что отсылает к знаменитым «Скорбным элегиям» Овидия. В известном смысле это раннее произведение Набокова можно считать и непрямой аллюзией на пушкинское стихотворение «Вновь я посетил...» (1835). На это указывают не только изоморфная метрика (белый разностопный стих), но и тематическая, композиционная, жанровая аналогии.

Заявленное автором название по сути дела является обманчивым, так как теме древнегреческого акрополя посвящена едва ли четверть стихотворного

<sup>92</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 159.

объема. Это, скорее, ввод в основную тему, обрамление элегического жанра, подчеркивание его генезиса, связи с древнегреческим аналогом. Но античному «антуражу» уделено весьма незначительное внимание; автор не воссоздает образ акрополя в собственном поэтическом восприятии, он просто восстанавливает в памяти читателя знаковые символы античной древности: «разрушенные храмы», «мраморные глыбы», «стройность дорических колонн», позволив себе лишь одно яркое авторское сравнение: «...подумал я, что мраморные глыбы, // усеянные маками, похожи // на мертвецов с пурпурными устами...»<sup>93</sup>. Иронически снижает высокое звучание темы намеренно введенная прозаическая деталь – присутствие на этих величественных развалинах добросовестного тривиально-скучного местного гида («убогий грек со стразом на мизинце»), докучливо толкующего о древностях.

«Заявка» на античную тему является лишь прелюдией к разворачиванию последующей, почти классической элегии.

...Преобразились белые Афины.  
 Передо мной – знакомое село:  
 все – сизые, полуслепые избы,  
 кабак с зеленой вывеской, часовня,  
 да мальчишки, играющие в бабки,  
 да жалобно мычащая корова,  
 да пьяница, и пьяный русский ветер,  
 вздувающий рубашку на спине...<sup>94</sup>

Представившаяся автору картина, безусловно, разительно контрастирует с образами античных развалин, однако она соответствует авторской интенции – покинутая родина дорога поэту, предчувствующему долгую разлуку с ней (Набоков больше не вернулся в Россию, но тогда, в 1919 году, это вряд ли можно было предположить). Намеренно или нет, но автор едва ли не декларирует тематическое и жанровое сходство своего стихотворения с аналогичными мотивами в стихах А. Пушкина («Плывет рыбак и тянет за собой // Убогой невод. По берегам отлогим // Рассеяны деревни – там за ними //

<sup>93</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 113.

<sup>94</sup> Там же.

Скривилась мельница, насилу крылья // Ворочая при ветре...»<sup>95</sup> – из стихотворения «Вновь я посетил...»), М. Лермонтова «...Смотреть до полночи готов // На пляску с топаньем и свистом // Под говор пьяных мужичков»<sup>96</sup> – из стихотворения «Родина»), А. Блока «Россия, нищая Россия, // Мне избы серые твои...»<sup>97</sup> – из стихотворения «Россия»).

В том же лирическом ключе дается и окрашенное элегической грустью воспоминаний описание природы – поля, где «ромашек золотистые сердца, // и вдовый цвет лиловый и пушистый...», лес, «как молодость, веселый, березовый, бледно-зеленый...», деревенского кладбища, «где дышит // так пряно тень черемухи склоненной, // где меж могил алеет земляника, // где сыплются ольховые сережки // на старые, горбатые кресты...»<sup>98</sup>.

Однако в набоковском стихотворении заметны и отличия, к примеру, от пушкинской элегии, иногда зеркальные. Так, если Пушкин, глядя на сельский пейзаж Михайловского, вспоминает «иные берега, иные волны» (скорее всего, имея в виду реалии своей южной ссылки), то лирический герой Набокова грезит на акрополе об уже далекой России. Элегическое настроение у Пушкина восходит к философским размышлениям о смене поколений, Набоков же из «золотого сна» возвращается на скучный для него акрополь («И нехотя очнулся я...»), расплачивается с гидом мелкой монетой, грустно иронизируя над самим собой: «Так – за мечту платил я серебром...»<sup>99</sup>.

Таким образом, рассматривая это произведение (которое в известной степени можно считать и антиантологическим по характеру авторского отношения к античности), можно отметить его дихотомическую и в то же время конвергенционную композицию, а также отдельные явления жанрового синтеза: смена тематических планов переводит стихотворение то в жанр элегии, то в оригинальный вариант эклоги, основанной на антитезе «чужое» – «своё».

<sup>95</sup> Пушкин А.С. Стихотворения. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol03/y03-399-.htm>.

<sup>96</sup> Лермонтов М.Ю. Стихотворения. URL: <http://stihi-rus.ru/1/Lermontov/106.htm>.

<sup>97</sup> Блок А.А. Стихотворения. URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_0054.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0054.shtml).

<sup>98</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 114.

<sup>99</sup> Там же.

К подобной форме и аналогичной тематике Набоков обращался еще не раз: нерифмованным пятистопным ямбом, семантический ореол которого Пушкин своим «Вновь я посетил...» напрочь связал с темой воспоминаний о прошлом и тем самым заложил основы для «памяти метра» (М. Гаспаров<sup>100</sup>), написаны также стихотворения «Петербург» (1923), «Прелестная пора» (1926). Поэту, уже не один год живущему вдали от родины, близка ностальгическая интенция, поэтому элегические мотивы обращения к прошлому пронизывают эти произведения. Однако стихотворения нельзя отнести к собственно антологической традиции, хотя она и может играть роль контекста для констатации наличия в них жанрового пафоса и структурно-тематических элементов, подобных, например, «Скорбным элегиям» Овидия.

В значительно большей степени можно отнести к понятию антологическая лирика в ее традиционном значении, например, стихотворение «Подражание древним» (1923). Подобные мотивы всегда были распространены в русской поэзии (одноименные «Подражания древним» Н. Эмина, А. Хомякова, А. Майкова), в том числе и в лирике серебряного века (В. Брюсов «Подражание Луксорию»). Можно сказать, что в этом произведении Набоков в свою очередь отдал дань наследию античности, проявив прекрасное чувство стиля, ритма, умение воссоздать атмосферу, свойственную интимной лирике античности, – в данном случае теме любви, пусть возникшей и среди вакханалии, страстного любовного призыва.

Дия, мой бледный цветок, поверь ты случайному другу!  
 Звезд непорочных полна мраморной просади глубь.  
 Муж твой не видит, вставай, – уходи ты отсюда, молю я!  
 Дышит стоокая ткань, сердце амфоры горит,  
 ластятся к тучному богу блудницы, как легкие воды,  
 брови блаженно подняв, пьет он, чудовищный Вакх,  
 пьет он, и липкая влага, рыжую шерсть обагроя,  
 льется по жирной груди...<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – М.: Изд. Центр РГГУ, 1999.

<sup>101</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 138.

Таким образом, в стихотворении органично сочетаются два начала – дионисийски-страстное и лирически-любовное, что было свойственно, например, поэзии Катулла. Автор снова использует здесь выразительность элегического дистиха, сложносоставные прилагательные («золотоногая дева», «стоокая ткань» – небо), не чужд архаичной лексики (просадь, блудницы, вертоград), грецизмов (тимпан, амфора), стихотворение насыщено метафорами («гроздья лунного света и мглы пышно свисают с ветвей», «сочная ночь над землей алмазным стоит вертоградом», «немые вершины, гордо прорвав облака, внемлют бесплотным богам»<sup>102</sup> и др.).

К метрическому наследию античности Набоков обращался еще не раз, но уже наполняя древние классические формы и размеры новым содержанием (это встречалось в русской поэзии уже в XVIII веке). Например, в основе стихотворений начала 20-х гг. «Бабочка», «Biology», «Lawn-tennis» не только интерес автора к логаздам, особенностям элегического дистиха, прихотливой тонической организации ритма, но и возможность с помощью этих средств передать вневременной взгляд на жизнь в жанре лирической зарисовки, основой которой на этот раз стали естественнонаучные и даже спортивные увлечения студента Кэмбриджа. Так же художественно-выразительно и в то же время профессионально-точно пишет Набоков о занятиях наукой, превращая описание лабораторных опытов в гимн природе, жизни вообще:

Муза меня не винит: в науке о трепетах жизни  
все – красота. Искромсав осторожно липовый листик,  
винт золотой верчу, пока не наметятся ясно  
в круглом белом просвете святые зеленые соты;  
или же сердцем живым распятой лягушки люблюсь...<sup>103</sup>

Античные формы и позже становятся предметом авторского интереса, но цели поэта уже другие. В 1923 г. уже сложившийся поэт заинтересовался выразительными возможностями метрики и ритмики; косвенно об этом свидетельствует его стихотворение «Размеры» того же 1923 г., где автор дает

<sup>102</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 138.

<sup>103</sup> Там же. – С. 152.

оригинальную психо-эмоциональную характеристику разновидностям классических метров, среди прочих он отмечает «гекзаметра медлительную медь и мрамор»<sup>104</sup>.

Обратимся к циклу «Гекзаметры», который состоит из четырех лирических миниатюр от трех до шести строк. Стихотворения «Чудо» и «Сердце» можно считать образцами гномической поэзии; в основе первого лежит сентенция «В жизни чудес не ищи; есть мелочи – родинки жизни; // мелочь такую заметь, – чудо возникнет само», в основе второго – развернутая метафора «...Сердце, на камни упав, // скорбно разбилось на песни...»<sup>105</sup>. Вневременные понятия воплощены автором весьма своеобразно: эксплицитно – подчеркнуто лаконично, имплицитно – философски-глубоко.

«Памяти Гумилева» – классический пример эпитафии поэту, погибшему три года назад. Юношеское увлечение Набокова его стихами, трагическая судьба – все это предопределило содержание и композицию, его чеканное и скорбное звучание, неожиданный, но исполненный уважения и благородства финал.

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.  
 Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем  
 медном Петре и о диких ветрах африканских – Пушкин<sup>106</sup>.

Всего через несколько дней после написания этого стихотворения от пули эмигранта-монархиста погиб отец поэта В.Д. Набоков. Этой трагедии посвящено несколько стихотворных произведений, все они разноплановы и разножанровы, несмотря на общее пронизывающее их чувство скорби, страшной утраты. В одном из них («Памяти В.Д. Набокова», 1923) автор снова обращается к гекзаметру. Однако по жанру это не совсем эпитафия, хотя ее компоненты в стихотворении присутствуют – например, обращение к ушедшему отцу как к живому («Верю, // ты, погруженный в могилу,

<sup>104</sup> Набоков В.В. стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 334.

<sup>105</sup> Там же. – С. 335.

<sup>106</sup> Там же.

пробужденный, свободный, // ходишь, сияя незримо, здесь, между нами...»<sup>107</sup>), но разговор с ним постепенно переключает внимание читателя на чувства лирического героя, трагедия которого не только потеря отца, но и утрата родины:

...что-то во сне я шепчу; наклонись надо мной и услышишь  
смутное имя одно, – что звучнее рыданий, и слаще  
песен земных, и глубже молитвы – имя отчизны<sup>108</sup>.

Причины обращения В. Набокова-Сирина к антологической лирике можно рассматривать с разных позиций. Во-первых, это, безусловно, дань классической традиции, творческое освоение считающихся классическими форм, размеров, тематики, жанров. Однако интерес автора – ровесника XX века, определившего новые концептуальные подходы к пониманию лирики, – к этому направлению поэзии, позволяющему проследить процесс скрещивания многих традиционных жанров, возможности их взаимной диффузии, выявить жанровый потенциал лирического контента, можно объяснить еще и стремлением к новым художественным принципам, к новациям в области жанра, поиском возможностей взаимообогащения антологической и новой поэзии XX века.

### **3.2. Сонетная традиция в поэтической интерпретации В. Набокова**

Сонет как жанрово-строфическая форма обрел свою устойчивую структуру в западноевропейской поэзии в эпоху итальянского Проторенессанса (XIII–XIV вв.), когда активно шло формирование новых лирических жанров. Поэты «*dolce stil nuovo*» не только апробировали предложенную Якопо да Лентини структуру стихотворения, но и довели его форму до совершенства, определили строфические закономерности, гармонизировали звуковой ряд, предложили содержательные вариации. Уже в 1332 г. были окончательно сформулированы канонические правила написания сонета,

<sup>107</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 336

<sup>108</sup> Там же.

но, несмотря на это, многие поэты почувствовали в нем огромный потенциал для развития версификационных и тематических возможностей лирики. Можно предположить, что в основе популярности и успеха сонета лежит точное соотнесение строфической и ритмической структуры стихотворения с его интонационно-композиционными особенностями; гармония формы и содержания, сочетание лаконизма и глубины – все это сделало потенциальные возможности сонета практически безграничными. К тому же «в процессе долгой эволюции... сонет продемонстрировал способность к тематическим, композиционным и функциональным изменениям, а также к эксперименту над собой»<sup>109</sup>.

Сохраняя основные принципы композиции и структуры (количество строк и строф, характер рифмы, синтаксические и интонационные особенности), сонет получил различное оформление («итальянский», «английский» и др.), освоил разнообразные стихотворные размеры, стал основой для смелых экспериментов в области стихосложения («венок сонетов», «опрокинутый», «хвостатый», «половинный», «безголовый», «сплошной», «хромой» сонеты, онегинская строфа и др.). Неисчерпаемыми оказались и тематические возможности этого жанра лирики. Наряду с классическим любовным сонетом (Г. Кавальканти, Ф. Петрарка, В. Шекспир и др.) обрели право на существование в поэтическом мире такие виды сонета, как философский, пейзажный, политический, сатирический, пародийный и другие; этому поэтическому жанру отдали дань представители самых разных направлений и школ: классицисты, сентименталисты, романтики, символисты, модернисты и др.

История существования сонета в европейской и русской поэзии представляется чрезвычайно интересной и достаточно глубоко исследована многими западными и отечественными литературоведами. Истории русского сонета посвящено большое количество работ российских литературоведов. Среди них можно назвать издания «Русский сонет» (М., Московский рабочий, 1983, составление и послесловие В.С. Совалина), «Сонет серебряного века»

<sup>109</sup> Иванюк Б.П. Словарь поэтических терминов. – М.: Флинта: Наука, 2007. – С. 239.



(М., Правда, 1990, сост. и вступ. статья О.И. Федотова), Б.С. Михайличенко «Теория сонетного жанра» (Самарканд, Зарафшон, 1995), диссертационные исследования (С.Д. Титаренко «Сонет в русской поэзии первой трети XIX века» (1983), Л.И. Бердников «Становление сонета в русской поэзии XVIII века» (1985), А.В. Останкович «Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века» (2009) и др.), большое количество статей филологической тематики.

Практическая же история русского сонета начинается в первой половине XVIII в. с переводных образцов (силлабические опыты В.К. Тредиаковского 1735 г.). Этот лирический жанр привлек внимание А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина и многих других поэтов. Интересно, что уже тогда в русской поэзии начинаются эксперименты как с формой, так и с содержанием сонета; он, например, оказался способным совмещать в себе признаки разных жанров (полижанризм): послания, эпитафии, мадригала. В начале XIX в. возможности сонета обогатили А.С. Пушкин, В.К. Кюхельбекер, А.А. Дельвиг и другие поэты этой эпохи. Во второй половине XIX в., помимо классических образцов в лирике А.А. Фета и других поэтов «чистого искусства», сонет встречается в поэзии таких разных авторов, как А.А. Григорьев, В.И. Курочкин, Л.Н. Трефолев и др.

Серебряный век русской поэзии тоже не оставил сонет без внимания; особый интерес к нему проявляли поэты-символисты, среди которых И.Ф. Анненский, В.Я. Брюсов, В.И. Иванов, М.А. Волошин. Неоднократно обращались к этой стихотворной форме и другие поэты этой эпохи от «классика» И.А. Бунина, столь высоко ценимого В. Набоковым, до эгофутуриста И. Северянина с его «Медальонами».

Поэты, не порвавшие с классической традицией, с одной стороны, видели в нем образец традиционного лирического жанра с константными особенностями строфической формы, с другой – привносили в него различные изменения как содержательного, так и формального характера. Сонет оказался жанром, способным к трансформации и в то же время не теряющим

своих неотъемлемых типологических признаков. По мнению О.И. Федотова, «исключительно твердая форма сонета диалектически взаимодействует с необычайно гибким, текучим и многообразным содержанием, которое на протяжении нескольких веков впитал в себя этот поистине универсальный жанр-протей»<sup>110</sup>.

Представляется интересным проследить изменения в отношении к этому жанру мастеров лирики рубежа XIX–XX вв. Поначалу значительное влияние на творчество русских символистов, в известной степени «открывающих» Серебряный век, оказали французские поэты – «парнасцы», а затем и символисты, достаточно активно использовавшие сонет, в том числе и для манифестации своих эстетических взглядов и позиций. Они уделяли внимание не только содержательно-тематической составляющей стихотворения, но и его композиции и звуковой инструментровке, что и старались передать русские переводчики (И. Анненский, В. Брюсов, О. Чюмина и др.). Это, безусловно, нашло отзвук и в их собственных стихах, однако русские авторы привнесли в классический жанр много нового, обусловленного общей установкой отечественной поэзии на художественный синтез, в том числе, жанровый. По мнению И.Г. Минераловой, «под синтезом в самом общем смысле понимается, как известно, соединение разнохарактерных сторон и элементов в качественно новое единое целое. Но для деятелей серебряного века весьма существенна была гегелевская вариация этого методологически безусловно верного осмысления, когда синтез является членом известной триады (тезис – антитезис – синтез), высшим и объединяющим в себе другие два члена, слитые в новое качество»<sup>111</sup>.

Возможность такого синтеза связывается с сонетом, воплощающим эту триаду и являющимся, по мнению В. Брюсова, «идеальной формой

---

<sup>110</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 6.

<sup>111</sup> Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие. – М.: Флинт. Наука, 2009. – С. 6.

поэтического произведения вообще»<sup>112</sup>. Он пытается обновить функциональное значение сонета как жанровой формы поэтического мышления. Об этом его ранний «Сонет к форме» (1895).

Есть тонкие властительные связи  
Меж контуром и запахом цветка  
Так бриллиант невидим нам, пока  
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,  
Бегущие, как в небе облака,  
Окаменев, живут потом века  
В отточенной и завершенной фразе...<sup>113</sup>

Но не все его современники придерживались строгих правил, точно определяющих классически-гармоническое соотношение тематических, композиционных и версификационных компонентов жанра, и сонет претерпевал различные изменения. Одни из них касались содержательной компоненты, другие в значительной степени затрагивали и формальные признаки сонета. «Основная же интенция творческой деятельности если не всех, то подавляющего большинства русских символистов состояла, как нам представляется, в создании принципиально новых типов общности своих произведений, которые, впитывая, конечно, прежние жанровые характеристики, в то же время свободно смешивали их, меняя тем самым прежде всего критерии выделения жанров»<sup>114</sup>.

Пристальное внимание поэтов Серебряного века к этой бесконечно разнообразной жанрово-строфической форме можно проследить даже по названиям сонетов, «играющим роль знакового камертона, настраивающего читателя на жанровое прочтение произведения»<sup>115</sup> и подчеркивающим его

<sup>112</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 18.

<sup>113</sup> Там же. – С. 184.

<sup>114</sup> Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века». Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 20.

<sup>115</sup> Иванюк Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования // Жанрологический сборник. Выпуск 1. – Елец, 2004. – С. 9.

содержательно-строфические или тематические особенности. Многие авторы выносили слово «сонет» в подзаголовок, другие (С. Парнок, Н. Гумилев, И. Северянин) использовали наименование формы как самостоятельную номинацию – и то и другое играло немаловажную роль: обращаясь к жанровой памяти читателя, они настраивали его на восприятие, предполагающее и в дальнейшем реализующее жанровые ожидания.

Название могло подчеркивать стилистику стихотворения («Итальянский сонет в духе XIV в.» В. Брюсова, «Сонет в альбом маркизе» В. Шершеневича), делая понятным для читателя образно-вербальный контент, но нередко названия-номинации содержат важные, по мнению авторов, разъяснения или дополнения, которые могли иметь характер лирического субъективно воспринимаемого хронотопа («Серый сонет» – об осеннем дне – П. Бутурлина, «Приморский сонет» А. Ахматовой, «Царскосельский сонет» В. Рождественского и др.) или подчеркивали тематическое направление («Мещанский сонет», «Женский сонет» Л. Вилькиной, цикл «Киммерийские сумерки» М. Волошина).

Л. Гроссман в своем «Русском сонете», написанном согласно классическим требованиям, предъявляемым к этой форме, сумел сделать стихотворный анализ истории русского сонета от В. Тредиаковского до своих современников, продолжая, в частности, традицию, начатую А. Пушкиным («Суровый Дант не презирал сонета...»). Позже в своей статье «Мастера сонета» (1923) он же, в известной степени подводя итог обращения к этому жанру своих современников, отмечает: «Форма сонета, при сложности, строгости и сжатости, обладает способностью замечательно выявлять все богатство данного поэтического языка. Разнообразие рифм, редкость и ценность всех изобразительных средств стиха, гибкость его ритмов, способность подчиняться различным строфическим типам – все это выступает

с исключительной полнотой в этой самой требовательной из стихотворных форм»<sup>116</sup>.

Интересен и ряд сонетов, уже названия которых свидетельствуют о жанровом синтезе. Среди них, например, «Мадригал» Н. Минского или «Сонет-послание» (Игорю Северянину) Г. Иванова. Другой вид синтеза – уже сугубо строфический – интересовал Ф. Сологуба, его «Сонет триолетно-октавный» (1920) представляет собой скрещивание двух классических восьмистишных форм оригинальным приемом: две последних строки триолета одновременно являются первыми строками последующей октавы (AbbA AbAb AbAb cc).

Столь же изобретателен в своих экспериментах со строфической формой сонета и И. Анненский. Его стихотворение «Пэон второй, пэон четвертый» действительно воспроизводит прихотливое сочетание четырехсложных стоп с соответствующими названиям иктами – соответственно – на втором и четвертом слоге (aBaB BaBa cDD ccD – 2244 4422 424 442 – если показывать последовательность пэонов). Едва ли не перекликается с будущими экспериментами футуристов и особым поэтическим строем многих стихов М. Цветаевой еще один сонет И. Анненского «Перебой ритма» (шутливо-ироничный, по свидетельству сына поэта), необычное «зрительное» восприятие которого должно, по мнению автора, компенсироваться «слуховым» воздействием, когда чтение вслух с правильными акцентами расставляет все на свои места:

Как ни гулок, ни живуч – Ям –  
– б, утомлен и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям<sup>117</sup>.

Среди особенностей поэтики Анненского исследователи неслучайно отмечают «разговорно-повествовательную, неровную, с обилием пауз

<sup>116</sup> Гроссман Л.П. Мастера сонета. URL: [http://ruslib.3dn.ru/publ/grossman\\_leonid\\_petrovich\\_mastera\\_soneta/1-1-0-3505](http://ruslib.3dn.ru/publ/grossman_leonid_petrovich_mastera_soneta/1-1-0-3505).

<sup>117</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 107.

интонацию, столь непохожую на "музыку стиха" символистов»<sup>118</sup>; это привнесло новое звучание и в классический сонет. Ряд же названий его сонетов обозначал уже не формально-содержательные признаки стихотворения, а оригинальную авторскую рефлексию («Первый фортепианный сонет», «Второй мучительный сонет» и др.).

Остается популярным в поэзии Серебряного века и сонет-акростих, к нему обращались С. Парнок, А. Архангельский, Б. Лившиц, Г. Иванов и др. Причем нередко он также имел экспериментальный характер, к примеру посвятительный «Сонет-акростих с кодою» Брюсова (Северянину) или шуточный сонет И. Анненского «Из участковых монологов», где в формировании фразы-посвящения «Петру Потемкину на память книга эта» участвуют от одной до пяти начальных букв, с которых начинаются первые слова строк. Стоит отметить, что в названии могло быть отражено и особое отношение автора к сонету, например у К. Бальмонта – «Приветствую тебя, старинный крепкий стих», «Хвала сонету».

Как уже было сказано выше, почти все поэты Серебряного века, стремясь к обогащению жанра, проявляли повышенный интерес к форме стиха, его метрической и строфической организации, и это, в частности, подтверждают их эксперименты с сонетом. В своем творчестве авторы используют редкие разновидности и варианты этой жанрово-строфической формы, стараются разнообразить классические каноны.

Символисты широко используют, например, так называемый «половинный» сонет – форму из 7 строк (одно четверостишие и одно трехстишие обычно на два созвучия), тем не менее подчиняющуюся законам жанра. Ниже приведен полусонет В. Соловьева (1875); можно отметить, что его содержание отвечает символистским идеологическим и эстетическим установкам, в известной степени, его можно считать поэтическим манифестом тогда еще нового литературного течения.

---

<sup>118</sup> Барковская Н.В. Поэзия серебряного века. – Екатеринбург, 1999. – С. 60.

Вся в лазури сегодня явилась  
 Предо мною царица моя, –  
 Сердце сладким восторгом забилося,  
 И в лучах восходящего дня  
 Тихим светом душа засветилась,  
 А вдали, догорая, дымилась  
 Злое пламя земного огня<sup>119</sup>.

«Безголовый» сонет неоднократно используют в своем творчестве К. Фофанов («На молитве», «Из книги премудрости Иисуса сына Сирахова»), Ф. Сологуб («В весенний день мальчишка злой...», «Ты незаметно проходила...» – сочетание двух «безголовых» сонетов).

С сонетной формой экспериментировал и Н. Минский, к примеру, в английском сонете «Парижанка» он парцеллирует финальный дистих («Бесплодна. Чужеядна. Орхидея. // Уродство? Красота? Восторг? Позор?»<sup>120</sup>), а во французском «Заветное сбылось...» вместо двух завершающих трехстиший использует три анафорических двустишия, цель которых усиление (утроение) содержательно-символистского компонента в соответствии с авторской концепцией меонизма:

Сегодня праздник. Примиренный дух  
 Прощается с пережитой невзгодой.

Сегодня праздник. Просветленный дух  
 Встречается с постигнутой природой.

Сегодня праздник. Возрожденный дух  
 Венчается с небесною свободой<sup>121</sup>.

Экспериментировал Н. Минский и с трансформациями жанрового пафоса сонета. Так, сниженный характер в стихотворении «Я слишком мал...» придает сонету признаки автопародии: когда перед лирическим героем предстает Она – «вечности начало... ключ всех тайн», он просит ее подчеркнута

<sup>119</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М., Правда, 1990. – С. 54.

<sup>120</sup> Там же. – С. 60.

<sup>121</sup> Там же. – С. 56.

банально-житейской фразой лишь об одном: «Мне холодно. Поправь мне одеяло»<sup>122</sup>. Писал пародийные сонеты и И. Анненский, например, в его стихотворении «В море любви» чувствуется нескрываемая ирония по поводу творческой манеры К. Бальмонта. И в этом наблюдается тенденция к расширению, нередко игровому, стилистического и тематического диапазона жанра.

Это подтверждается и при анализе творчества П. Бутурлина, многократно обращавшегося к сонетной форме с самыми разными целями, среди которых и продолжение классических традиций, и соотнесение с символистской тематикой («Пляска смерти», «Отзвуки»), и эксперименты в области расширения границ жанра. Так, под одним названием «Царевич Алексей Петрович в Неаполе» (1891) объединены три структурно изоморфных сонета, и этот цикл-триптих образует по существу новую лиро-эпическую форму, которую можно рассматривать с жанровых позиций как мини-поэмы, так и исторической баллады.

Не разрушая жанровой матрицы и жанровой модальности, эпическое начало все больше становится значимым в сонете Серебряного века. Это можно наблюдать и у корифеев жанра, таких как В. Брюсов («Ассаргадон»), и у поэтов младшего поколения (И. Северянин, цикл «Медальоны», посвященный поэтам-современникам). Таким образом, в значительной части поэтических произведений этого периода, в том числе и в сонете, усиливаются процессы новеллизации лирики.

Следует отметить и интерес значительного числа авторов к созданию не отдельных сонетов, а циклов стихотворений, объединенных общей лиро-эпической тематикой. В известной степени в данном виде творчества продолжают классические традиции (достаточно вспомнить сонетные циклы Данте, Ф. Петрарки, У. Шекспира). В то же время русские поэты в значительной степени расширяют круг содержательного контента, выходя за

<sup>122</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 57.



пределы традиционной лирической тематики. Довольно часто цикл сонетов превращается в своеобразную, разделенную на небольшие части поэму. Так, О. Чюмина создает цикл «Умиравшая художница» (памяти М. Башкирцевой) из четырех стихотворений; среди сонетов К. Бальмонта, посвященных великим писателям, выделяется цикл «Лермонтов», состоящий также из четырех сонетов. Сгруппирована значительная часть стихотворений по циклам и у ряда других известных поэтов – от классических «Трилистников» и «Складней» Анненского до эпатировавших публику эротических сонетов А. Эфроса. Однако нередко сонеты, составляющие цикл (обычно лиро-эпический), представляют собой достаточно самостоятельные стихотворения, которых объединяет лишь общая тема («Плеяда» – о русских поэтах-классиках – Л. Гроссмана, «Ты и я» – о любви – Н. Оболенского). Иногда подобные циклы разрастаются до весьма значительных размеров («Золотые завесы» Вяч. Иванова – 17, «Эротические сонеты» Эфроса – 25, «Медальоны» Северянина – 100 стихотворений). В этом контексте нельзя не упомянуть и венок сонетов («Венок сонетов» Вяч. Иванова, «Светоч мысли» Брюсова, «Corona astralis» («Звездный венок») М. Волошина).

Иногда в работе с циклическими формами большинство поэтов использует принцип стансов: каждая часть цикла (отдельный сонет) сохраняет устойчивую самостоятельность и относительную независимость от остальных компонентов и в то же время, находясь в тематическом лиро-эпическом контакте с другими частями, участвует в построении художественного целого.

Были и другие подобные попытки, говорящие о новых поисках жанрового синтеза. В начале XX в. К. Бальмонт работал над поэмой «Дон Жуан» (не завершена), каждая главка которой по форме представляла собой сонет, правда не всегда обладающий достаточной самостоятельностью и смысловой законченностью.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что обращение поэтов Серебряного века к сонету следует рассматривать как новую страницу в истории существования этой жанрово-строфической формы на русской почве.

Обновленческие процессы можно наблюдать не только в поэтике сонета, в новом теоретическом осмыслении его возможностей, но и в обширной поэтической практике, стремлении к плодотворным экспериментам, так как «структурно сонет неподражаемо консервативен, зато функционально он неутомимый новатор»<sup>123</sup>.

Не раз обращался к жанру сонета в своем поэтическом творчестве и В. Набоков, личная и творческая судьба которого в переломную эпоху складывалась непросто. Его ранние поэтические опыты показывают явное влияние как западной традиции, так и русской классической школы XIX века; в то же время, безусловно, оказало на него воздействие и творчество современников. Уникальная по своим возможностям форма сонета не могла не привлечь его внимания, в том числе и в качестве задачи, решение которой осуществлялось согласно строго определенным законам как гармонии, так и логики.

Наверное, снова стоит учесть, что с детства В. Набоков серьезно увлекался шахматами, рассматривая их в том числе и как логическое проявление творческого потенциала личности, неслучайно позже он сравнивал конструирование литературного сюжета с шахматной композицией, причем это касалось не только прозы<sup>124</sup>. Став зрелым мастером стиха, Набоков в статье «Новые поэты» (1927) утверждал, что «фабула так же необходима стихотворению, как и роману», а «стихи, в которых нет единства образа, своеобразной лирической фабулы, а есть только настроение, – случайны и недолговечны»<sup>125</sup>. Может быть, отсюда и особое внимание поэта к жанру и форме сонета, существующего по строгим, в том числе и фабульным законам.

К тому же сонет, пожалуй, как никакой другой жанр, предполагал своеобразный «шахматный» подход при обращении к нему, поскольку

<sup>123</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 6.

<sup>124</sup> Интересно, что И. Бехер в своей книге «Поэтический принцип» (1957) отмечал: «Сонет можно назвать шахматами поэтических форм». См. Бехер Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. – М., 1965, № 10. – С. 193.

<sup>125</sup> Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода. В 5 т. – СПб., 1999-2000. – Т. 2. – С. 640.

обязывал соблюдать достаточно строгие правила вкупе с вполне определенным набором традиционных компонентов, однако при этом допускал большое количество вариантов. Таким образом, можно предположить, что в какой-то степени творческий процесс представлял для Набокова решение (или составление) определенной «шахматной» задачи. Однако было бы ошибкой сводить сложный процесс создания поэтического произведения к чисто рациональной схеме (хотя, вполне возможно, были и такие эксперименты). Скорее всего, в данном случае можно говорить о гармонии двух начал – духовного и логического, поэтического и рационального, что достаточно зримо, а иногда и подчеркнуто проявилось в творчестве писателя.

Примером для молодого Набокова был классический сонет в его итальянском или французском варианте (позже поэт выступил в качестве переводчика в том числе и одного из сонетов П. Ронсара); к этой форме он обращался неоднократно (не менее 18 стихотворений) в юности и зрелости.

Первый сонет Набокова, очевидно, стихотворение «Счастье», опубликованное в его первом поэтическом сборнике 1916 г. («Я знаю пройден путь разлуки и ненастья...»). Текст этого юношеского творения, которое далеко не блещет оригинальностью, показывает, насколько точно автор придерживается правил составления классического сонета. Он использует 6-стопный ямб с чередованием женской и мужской рифм и строфикой: AbAb AbAb CdC dCd, соблюдает положенное число созвучий в катренах и терцетах. Однако ему не удалось обойтись без повторов, не рекомендованных в сонете (хотя употребление части их них может быть обоснована как прием художественной выразительности – анафора, лексический повтор, мотивированный содержанием текста), рифмы не отличаются оригинальностью, да и содержание стихотворения в целом является перепевом издавна используемых в жанре лирических тем. Если в этом сонете и есть «лирическая фабула», то она выражена весьма неотчетливо, и композиционные особенности жанра здесь не вполне соблюдены. При внешней изысканности в стихотворении сказывается

(как, впрочем, и в ряде сонетов других поэтов-современников) «пренебрежение диалектикой тезы, антитезы и синтеза в развитии лирической темы»<sup>126</sup>.

В последующих опытах молодой поэт становится все более точен и одновременно лаконичен в передаче чувств и эмоций, обретает понимание важности фабульной композиции сонета. На рубеже 20-х гг. Набоков, ощущавший себя уже опытным мастером, начинает экспериментировать с формами; его все больше интересуют вопросы теории стихосложения. Под влиянием просодической теории Андрея Белого, придававшего особое значение ритмообразующим компонентам стиха, в 1918 г. Набоков пишет стихотворение «Большая Медведица». Обычно при его анализе исследователи обращают внимание на особую диаграмму, образованную полуударениями и повторяющуюся расположение звезд заглавного созвездия (такую дополнительную, а может быть, и основную задачу ставил перед собой юный поэт); при этом не всегда уделяется внимание форме стихотворения, представляющего собой полусонет (7 строк, 2 строфы).

Был грозен волн полночный рев...  
 Семь девушек на взморье ждали  
 невозвратившихся челнов  
 и, руки заломив, рыдали.

Семь звездочек в суровой мгле  
 над рыбаками четко встали  
 и указали путь к земле...<sup>127</sup>

Всего лишь «половинные» ямбические катрен и терцет (аВаВ сВс) тем не менее выстраиваются в стройную драматическую композицию, созданную по законам сонетной логики: однострочная экспозиция, создающая лаконичный, но яркий образ-хронотоп (полночь, буря); развитие действия (напрасное ожидание, горе), кульминация (спасительный свет звезд), развязка (путь к земле). Набоков уходит от «рыхлости» композиции, вялости тем и вторич-

<sup>126</sup> Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст. и комментарий О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – С. 25.

<sup>127</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 40.

ности выразительных средств своих первых опытов, открывает для себя новые возможности сонета.

Неслучайно в этом же 1918 году он пишет стихотворение-обращение «Поэту», в котором призывает «словами четкими передавать... оттенки смутные минутных впечатлений... чтоб созданный... по смыслу ясный стих был по гармонии таинственно-тревожный»; по его мнению, «отчетливость нужна и чистота и сила.// Несносен звон пустой, неясность утомила...»<sup>128</sup>. Кстати, это стихотворение тоже показательно в отношении формы: в нем 14 строк, но оно не является классическим сонетом, выстроено по другим законам, его строфический ряд AbAbCCddEEfGGf без константных пауз; мы видим здесь прихотливое сочетание рифм и ритмов, в определенной степени это можно назвать ложным сонетом, или сонетоидом (Б.П. Иванюк<sup>129</sup>). Кстати, можно отметить, что даже разрушение традиций заставляет лишний раз их вспомнить, начинает проявляться так называемая «память жанра», и взыскательный читатель часто осознанно или подсознательно пытается «восстановить» классическую форму, «исправляя» текст.

В дальнейшем Набоков еще не раз будет использовать 14-строчник, вероятно исследуя трансформационные возможности сонетного жанра и сонетной формы, сочетая их с непривычной тематикой, допуская строфические перестановки и ритмические перебивы. Так написано, например, стихотворение «Храм» (1919). Ему предшествует эпитафия: «Стоял костел незрублены, а в тум костеле три оконечки...» (Стих калик переходжих)<sup>130</sup>, а затем следует поэтическое развитие темы, выполненное, в общем, по законам сонета (исключая строфику и ритмику) в сочетании с балладным началом и народным песенно-сказовым характером.

Сонеты, созданные Набоковым в 20-е гг., уже значительно отличаются от ранних; даже по их номинациям видно, что содержанием поэзии становится не

<sup>128</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 18.

<sup>129</sup> Иванюк Б.П. Словарь поэтических терминов. – М.: Флинта: Наука, 2007.

<sup>130</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 18.

просто «чистая» лирика, а сама жизнь, в том числе реалии нового «технического» XX века. За классическими по тематике сонетами «Ты помнишь, как губы мои онемели...» (1916), «Вернулся я к любви моей забытой...», «Безоблачная высь и тишина...» (оба 1918), «Акрополь» (1919), «Облака» (1921) следуют «Автомобиль в горах», «Смерть Пушкина», «Три шахматных сонета» (все 1924) и другие.

Промежуточное место между ними занимает, пожалуй, стихотворение 1922 г., которое автор посчитал необходимым озаглавить чрезвычайно просто – «Сонет».

Весенний лес мне чудится... Пстой,  
прислушайся... На свой язык певучий  
переведу я тысячи созвучий,  
что плещут там под зеленью святой.

И ты поймешь, и слух прозрачный твой  
все различит: и солнца смех летучий,  
и в небе вздох блестящей легкой тучи,  
и песню пчел над шепчущей травой.

И ты войдешь тропинкою пятнистой  
туда, в мой лес, и нежный и тенистый,  
где сердце есть у каждого листка,

туда, где нет ни жалоб, ни желаний,  
где азбуке душистой ветерка  
учился я у ландыша и лани<sup>131</sup>.

Несмотря на, казалось бы, привычную уже классическую простоту, ясность, традиционность формы и содержания, соблюдение всех сонетных канонов, это стихотворение во многом является этапным. Автор уже не «механически» строит его по законам лирического жанра – это сама лирика в ее чистом и высоком проявлении. Форма и содержание становятся единым целым, и читатель уже не замечает, «как это сделано», – высшая форма оценки произведения искусства. Между тем, с позиций строгого критика-верси-

<sup>131</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 186.

фикатора, стихотворение тоже почти безупречно (колебания в строфике катренов допускались еще в эпоху зарождения сонета как жанра). По содержанию сонет отнюдь не однозначен: лирическая картина весеннего леса со всей «природной» атрибутикой вдруг меняется: описательность трансформируется в философскую медитацию, где элементы элегической грусти («...туда, где нет ни жалоб, ни желаний...»<sup>132</sup>) сочетаются с размышлениями о сущности поэзии, истоках ее естественного начала.

Набокова, пожалуй, все больше привлекает уникальная способность поэзии к сочетаемости, казалось бы, несочетаемых элементов в рамках одного жанра, одной формы. Показательно в этом отношении стихотворение «Автомобиль в горах» (1924); интересно, что автор счел необходимым указать в подзаголовке, что это именно сонет, так как тематика произведения уже явно выходила за рамки классики жанра.

Как сон, летит дорога, и ребром  
встает луна за горною вершиной.  
С моею черной гоночной машиной  
сравню – на волю вырвавшийся гром!

Все хочется, – пока под тем бугром  
не стала плоть личинкою мушиной, –  
слыхать, как прах под бешеною шиной  
рыдающим исходит серебром...

Сжимая руль наклонный и упругий,  
куда лечу? У альповой лачуги –  
почудится отеческий очаг;

и в путь обратный, – вдавливая конус  
подошвою и боковой рычаг  
переставляя по дуге, – я тронусь<sup>133</sup>.

И действительно, нелегко узнать сонет в этом стихотворении, хотя все его формальные законы здесь строго (может быть, даже подчеркнуто строго) соблюдаются. И причина этого не только в отказе от металогии, в повышен-

<sup>132</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 186.

<sup>133</sup> Там же. – С. 363.

ной концентрации внимания на «технических» реалиях нового времени: «гоночная машина», «руль наклонный и упругий», вдавливаемый «конус», «боковой рычаг» переключения скоростей – слов и понятий, которые выступают в роли акцентуаторов. Пятистопный ямб передает здесь не размеренную лирическую медитацию, столь свойственную классическому сонету, а в презенсе – стремительность ритмов нового века. Автору удалось передать не только быструю смену картин на горной дороге, видимую как бы глазами водителя стремительно мчащегося автомобиля, но и ощущение «адреналина в крови» человека за рулем, что рождает особую интегративность, целостность восприятия происходящего. Набоков добивается этого разными средствами: особым поэтическим синтаксисом и пунктуацией (6 тире передают быструю смену событий и одновременно формируют «стремительные» причинно-следственные связи), ускорением темпа стиха за счет конструкций с динамично-короткими слогами (в строке «почудится отеческий очаг» на 10 слогов, образуемых гласными, приходится 10 согласных звуков, тогда как обычно их бывает больше). Автор трансформирует сонет, внешне сохраняя его форму, но расширяя жанровые границы, актуализируя содержание, которое в свою очередь неизбежно оказывает влияние на формальные признаки сонета. Но помимо стремительности ощущений, есть в стихотворении и сокровенный лирический мотив, тоже присущий сонету: «у альповой лачуги – почудится отеческий очаг...»<sup>134</sup> – так дополняет тему дороги щемящая ностальгическая нота.

Однако, актуализируя классику, Набоков никогда не допускал разрушительной «левизны», столь свойственной, например, футуристам и их вульгарным последователям в Советской России. Возможно, поэты-эмигранты сознательно дистанцировались от «революционного» реформирования лирики и старались по возможности бережно относиться к классической традиции, в том числе и жанровой.

<sup>134</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 363.



В том же 1924 г. В. Набоков написал еще восемь сонетов, шесть из которых объединены в два цикла. Первый из них «Петербург» (три сонета) в известной степени знаменует временное возвращение поэта к классическим формам и темам. Это определяется лирическим содержанием – ностальгическими воспоминаниями о родном городе, передачей связанных с этим мыслей и чувств. В то же время трехчастность позволяет поэту использовать потенциальные возможности каждого сонета как части цикла. Конечно, он не ставил себе целью создать миниатюрный «венок сонетов», но некоторыми его композиционными особенностями воспользовался. Все три сонета выстроены по единой структуре, изоморфны, но связаны не только единой организацией, общей идеей, лирической интонацией, но и строфической переключкой: последняя строка каждого сонета является первой строкой последующего, а третий сонет заканчивается двумя начальными строками первого. Таким образом, образуется своеобразное «кольцо», что вообще характерно для многих произведений писателя (в том числе и в прозе). Эти и другие сонеты Набокова показывают способность этой формы к жанровому синтезу и контаминации (в данном случае с элегией).

Однако «Три шахматных сонета», опубликованные осенью 1924 г., вновь оказались принципиально новаторскими. Набоков оставляет в стороне формальные изыски, которым уже отдал дань; принципиальным для него здесь является обогащение старой формы новым содержанием, к тому же содержанием необычным – зашифрованным, доступным далеко не всем. Будучи шахматистом, Набоков не очень любил состязаться с противником на доске в открытом поединке, большее удовольствие ему доставляло составление прихотливых шахматных задач, обычно заключавших в себе какой-либо хитрый ход или замаскированную ловушку. Разновидностью такой задачи-головоломки для читателя стали эти сонеты. Анализу (в том числе и шахматному) этих произведений посвящены несколько статей, среди которых можно упомянуть работу М.М. Пироговской «ABBA ABBA CCD EDE: об одной партии Владимира Набокова» (2007). Здесь, по мнению исследователя,

нашли отражение впечатления поэта от партии Э. Ласкера и Х.Р. Капабланки, эпизоды личной жизни, а также метафорически изображается процесс составления шахматной задачи; кроме этого, ведется скрытая полемика с Б. Пастернаком о сущности поэтического творчества. Причем все эти компоненты прихотливо связаны и объединены между собой по принципу головоломки, содержащей ряд загадок. «В данном случае это способствует тому, что блестящая комбинация, приводящая к мату, из первого сонета, решение шахматной задачи из второго и создание задачи из третьего воспринимаются как рифмующиеся и неразрывно связанные между собой стадии единого творческого процесса, эквивалентные стадиям процесса поэтического и имеющие общий с ним источник вдохновения»<sup>135</sup>.

Последний классический сонет В. Набокова-Сирина «Страна стихов» был опубликован в декабре 1924 года. Это своеобразное прощание с жанром, которому было уделено так много внимания на протяжении 8 лет поэтического творчества Набокова.

Дай руки, в путь! Найдем среди планет  
 пленительных такую, где не нужен  
 житейский труд. От хлеба до жемчужин –  
 все купит звон особенных монет.

И доступа злым и бескрылым нет  
 в блаженный край, что музой обнаружен,  
 где нам дадут за рифму целый ужин  
 и целый дом за правильный сонет.

Там будем мы свободны и богаты...  
 Какие дни. Как благостны закаты.  
 Кипят ключи кастальские во мгле.

И глядя в ночь на лунные оливы  
 в стране стихов, где боги справедливы,  
 как тосковать мы будем о земле!<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Пироговская М.М. АВВА АВВА ССD EDE: об одной партии Владимира Набокова. Новое литературное обозрение, 2007, № 86. URL: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/579/589/index.html>.

<sup>136</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 376.

Безупречность формы и композиции, классическая отточенность всех компонентов классического сонета, не вступая напрямую в конфликт с идеей стихотворения, все же заключают в себе антиномию. Благословенная «страна стихов» – «блаженный край, что музой обнаружен», куда нет «доступа злым и бескрылым», где можно получить «целый дом за правильный сонет» – оказывается раем, «неполноценным» без земных радостей, тягот и забот. Но Набоков вовсе не разграничивает поэзию и действительность, наоборот, он декларирует их неразрывную связь. Так и жанр сонета им не критикуется и тем более не отрицается, автор лишь размышляет о том, что традиционность не означает каноническую косность и любой жанр, будь то элегия или сонет, должен откликаться на требования времени.

По мнению Я.В. Погребной, сонет для В. Набокова – «воплощение лирического начала, сонетная форма – квинэссенция мастерства поэта... концентрация чистой лирики, отродоксальное выражение всех возможностей и преимуществ стихотворной речи»<sup>137</sup>.

В своем дальнейшем поэтическом творчестве Набоков уже не использовал жанр и форму классического сонета (как отдельное самостоятельное стихотворение), хотя его тень еще не раз встретится в его стихах то в виде 14-строчника (сонетоида), то в неожиданном строфическом решении ряда стихотворений (например, «Шахматный конь», 1927). В известной степени эксперимент с сонетной формой продолжается в «Университетской поэме» (1927), где автор умышленно «перевернул» онегинскую строфу (которую тоже можно считать сонетоидом) – ААбВВбГГддЕжЕж, что дает возможность говорить об интертекстуальности двух произведений, одно из которых послужило претекстом. «Явная "зеркальность" здесь налицо, причем Набоков не только развернул строфу "наоборот", но и везде поменял местами мужскую и женскую рифму. Для поэта это было не только напоминанием об «Онегине», своеобразной почтительной реминисценцией, но и смелым открытием, почти

<sup>137</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В.В. Набокова. – М.: Флинта, 2011. – С. 93.

вызовом – ведь он практически реализовал метафору "поставить с ног на голову", и результат его творчества оказался интересен не только в качестве стихотворного упражнения: "Университетскую поэму", например, высоко оценил такой корифей русской поэзии, как И.А. Бунин»<sup>138</sup>.

Классический сонет – философское размышление, почти диатриба – во всем блеске своего совершенства снова появляется на страницах романа «Дар» («Что скажет о тебе далекий правнук твой...»), являясь своего рода каденцией – прощанием с жанром.

Таким образом, судьба сонета в поэзии Набокова отразила его творческие искания в переломную эпоху. Он прошел путь от подражательных стихотворений до обретения своего лирического голоса, смог добиться нового звучания сонета, не разрушая классической жанровой формы, используя различные приемы синтетического и трансформационного характера.

### **3.3. Элегические мотивы в лирике В. Набокова**

Зародившись в эпоху античности из эпиграммы (элегический дистих, эпитафия, эпиграммы мемориального характера), элегия прошла долгий путь развития и трансформации в европейской поэзии, постепенно обретая устойчивые жанровые признаки. Тем не менее, она избежала окончательной канонизации, оставаясь достаточно свободной в выборе строфической формы, метра, композиции, выразительных средств языка. При этом ее жанровая доминанта оставалась практически неизменной: основой релевантного лирического контента является дискурс, определяемый общим грустным характером авторской интенции (вызванным объектом рефлексии), медитативный нарратив, мнемонические и ностальгические мотивы, каузальные резиньяция и ламентация, сдержанный драматизм.

Этот жанр прочно закрепился в русской литературе на рубеже XVIII–XIX вв. Значительную роль в становлении элегии и ее популяризации в России, как

<sup>138</sup> Харитонов В.С. «Университетская поэма» В. Набокова и «Евгений Онегин» А. Пушкина (к проблеме «зеркальной» поэтики) // *Philologos*. Выпуск 19 (4). – Елец, 2013. – С. 77.

известно, сыграл В.А. Жуковский. В его «Сельском кладбище» (вольный перевод с английского стихотворения Т. Грея «Elegy Written in a Country Church-Yard»), ставшем на долгие годы образцом для подражания, была едва ли не декларативно заявлена связь жанровой доминанты элегии с сентименталистской рефлексией и поэтикой. Причем поэт не только следовал европейской традиции, но и сам формировал жанровые признаки отечественной элегии: наравне с выражением меланхолии в формировании жанрового целого особое значение приобретают лирическая медитация, модус духовного общения с миром природы, интимная интонация стиха, общая мечтательно-ностальгическая тональность.

Элегия на долгие годы стала одним из самых востребованных жанров русской поэзии XIX в., причем каждый оригинальный поэт привносил в нее свои мотивы и стилевые оттенки, сохраняя при этом ее жанровый пафос: А. Пушкин показал, насколько глубокой и философской может быть лирическая медитация при выразительном лаконизме поэтического стиля, Е. Баратынский обогатил лирического героя душевным самоанализом, М. Лермонтов привнес в жанр романтическую страстность, Н. Некрасов социализировал элегию и придал ей публицистический характер.

Практическая реализация модификационных возможностей элегии как содержательной формы позволила литературоведам придать ей статус жанрового направления – элегическая поэзия. К ней относят лирические произведения, объединяемые общим жанровым мотивом и темой, в основе которых «жалобная исповедь на экзистенциальные темы»<sup>139</sup>. Именно такое определение соответствует современному пониманию классической элегии в единстве ее тематического содержания и жанровой модальности.

Особый интерес к элегии в отечественном литературоведении подтверждается большим количеством работ, где тем или иным образом затрагиваются ее жанровая специфика. Эти вопросы рассматриваются в работах М.М. Бахтина, Г.А. Гуковского, М.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, С.С. Аверинцева и

<sup>139</sup> Иванюк Б.П. Лирика (Словарь терминов). – Елец, 2006. – С. 201.

других признанных авторов, иногда очень конкретно (исследование Л.Г. Фризмана «Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Баратынского», 1973). Среди исследований последних десятилетий можно отметить следующие значительные публикации: К.Н. Григорьян «Пушкинская элегия», 1990; А.Я. Сорокина «Элегия в системе лирических жанров XVIII века: Опыт компаративного анализа», 1998; В.Э. Вацуро «Лирика пушкинской поры», 2002; И.Л. Альми «Элегии Е.А. Баратынского 1819-1824 годов», 2003, О.В. Зырянов «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (глава об особенностях элегий А.С. Пушкина), 2003; Е.Н. Рогова «Элегический модус художественности в литературном произведении», 2005; Д.И. Мишин «Формирование элегической школы в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. М.Н. Муравьев, В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков», 2007; С.Р. Охотникова «Судьбы элегии в русской поэзии XX века (40-е годы), 2009; А.А. Боровская «Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX века», 2009. В.А. Козлов «Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика», 2013.

В русской поэзии рубежа XIX–XX вв. традиция классической элегии, с одной стороны, свидетельствует об актуальности исторически сложившейся модели, с другой мнемонизируется, трансформируется, сохраняясь преимущественно в тематических мотивах и в стилизованных подражаниях. Однако экзистенциальное самочувствие исторического человека в контексте известных событий второго десятилетия начала XX в. и их драматических последствий вновь сделали элегическую поэзию актуальной для российской творческой интеллигенции, в особенности вынужденных эмигрантов. К ним принадлежит и В. Набоков-Сирин, поэтому разлука с родиной и ностальгия обусловили элегическую тональность многих его стихотворений, вписывающихся в непрерывную традицию «Скорбных элегий» («Tristia») Овидия.

Элегическая поэзия Набокова развивается в переломный, во многом реформаторский для русской поэзии период, когда «агонический характер жанрового мышления в русской поэзии Серебряного века обуславливает

"смещение" элегии, ее взаимодействие со смежными и/или альтернативными жанрами»<sup>140</sup>. И если его юношеские стихи создаются не без влияния, с одной стороны, жанровой традиции XIX века, а с другой, – стихотворного опыта старших современников, то позднее он усваивает и осмысливает новые художественные тенденции, в том числе и экспериментаторские. Можно проследить, как набоковская элегия эволюционировала от классических образцов жанра до ее вольной интерпретации и синтеза с другими жанрами.

К элегическому жанру можно отнести значительное количество стихотворений Набокова, созданных в разные годы. В январе 1918 г. в Крыму молодым поэтом было написано стихотворение, уже название которого («Элегия») номинирует его жанровую принадлежность.

Я помню влажный лес, волшебные дороги,  
узорные лучи на дышащей траве...  
Как были хороши весенние тревоги!  
Как мчались облака по вольной синеве!<sup>141</sup>

Элегическая тема разрабатывается сплетением двух, решенных в разной авторской модальности и по-разному интонированных мотивов, – юношеским (лирическим) восприятием весенней природы, сохраненным памятью, и драматическими обстоятельствами обращения к прошлому – «зима изгнания». И все же ностальгическое настроение не доминирует, а, скорее, выполняет функцию временного обрамления воспоминания о пробуждении поэтического чувства: иволга поет «со струнами души созвучья согласуя», шумящие березы «учили сочетать со звуком точный звук», «рифмы гулкие выдумывало эхо». Элегический пафос стихотворения, его композиция, синтаксис, подбор метафор – в целом дань классической элегии, ее жанровая аллюзия, отсылающая к творчеству Жуковского и его последователей.

«Элегия» коррелируется с другим стихотворением («Звени, мой верный стих, витай воспоминанье!»), созданным всего через несколько дней в том же

<sup>140</sup> Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovyje-transformatsii-v-russkoi-poezii-pervoi-treti-khkh-veka>.

<sup>141</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 23.

январе 1918 г. Оба относятся к жанровой модификации так называемой «усадебной» элегии.

Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!  
 Не правда ль, все – как встарь, и дом – все так же тих –  
 стоит меж старых лип? Не правда ли, страданье,  
 сомненье – сон пустой? Звени, мой верный стих...<sup>142</sup>

Это уже более развернутый свиток воспоминаний (45 строк) о родовой усадьбе Выре – воспоминаний, лишенных драматизма, с мягкой лирической интонацией, в них повторяются те же мотивы, воплощенные в схожих с предыдущим стихотворением картинах весенней природы. И снова можно отметить использование образных средств «сельской» элегии, формирующих жанровую доминанту, в частности создающих идеализированную картину прошлого, к примеру, «крик сельских петухов и мерный шум плотины», «рябин цветущих ряд», «белизна молочная черемух», «дивной свежестью весенний воздух веет», «там вольные мечты», «на бархатной траве» «среди трепетных ветвей», «певучий скрип уключин» и др. В целом же, эти стихотворения, демонстрирующие стилистическое мастерство Набокова, свидетельствуют о его пиетете по отношению к жанровой традиции русской элегии и желании ее освоить, пропустив сквозь призму индивидуально-авторской интенции.

Мотив воспоминаний о мире русской усадьбы характерен для многих стихотворений Набокова рубежа 20-х гг., к примеру «Вот дачный сад, где счастливы мы были...», «Как пахнет липой и сиренью, как золотеет серп луны!» (оба – 1918 г.). Это уже не совсем элегии в классическом понимании жанра, а элегические зарисовки из недалекого прошлого. Во многих из них ощутимо бунинское влияние, объяснимое как творческой ориентацией молодого автора на поэзию И. Бунина, так и стремлением к поиску новых жанровых форм художественной выразительности. Как отмечает А. Долинин, автор ряда книг о творчестве В. Набокова, «преклонение перед Блоком

<sup>142</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 20.



сменяется преклонением перед Буниным, менее жёстко-нормативная поэтика которого оставляет больше простора для саморазвития и поэтому играет для Набокова роль скорее катализатора, чем образца»<sup>143</sup>. В этих стихотворениях нет явно выраженной элегической медитации автора, хотя он отдал ей дань в таких значительных по объёму стихотворениях, как «Детство», «Ночные бабочки» и др., здесь преобладают пластические образы конкретных реалий предметного мира (пейзажные и интерьерные детали), и именно они формируют элегический настрой читателя, пробуждая «память жанра», являются своеобразными жанровыми акцентуаторами.

Новые события и впечатления начального периода эмиграции меняют характер образного восприятия России поэтом. Мягкая ностальгия, лирическая меланхолия в его элегических стихотворениях уступают место горькому чувству понимания невозможности возвращения в прежний мир, и это ведет к усилению в них драматизма, придающего стихам жанровую тональность ламентации: «Дом сожжен и вырублены рощи, // где моя туманилась весна» («Будь со мной прозрачнее и проще...», 1919), «Безвозвратная, вечно родная, // эти слезы, чуть слышно звенящие, // проливал я, тебя вспоминая...» (1920). Вовсе не случайно происходит и смена стихотворного метра, поскольку «версификация, а также органически сопряженная с ней речевая структура существенным образом корректируют развитие лирической темы»<sup>144</sup>. И если стихотворения 1918 г. написаны «повествовательным» шестистопным ямбом, то в приводимых выше используется более «жесткий» здесь хорей и напевно-декламативный анапест (имеющий характер едва ли не плача).

Однако Набоков неоднократно возвращается и к классическим жанровым образцам. Например, медитативно-элегический характер, близкий поэтической манере не только Жуковского, но и Баратынского, Тютчева, вновь проявляется в ряде стихотворений цикла «Ушедшее» (1922). В них доминируют не образы природы и быта прошлой жизни, вызывающие

<sup>143</sup> Долинин А.С. Истинная жизнь писателя Сирина. – М.: Академический проект, 2004. – С. 334.

<sup>144</sup> Федотов О.И. Основы теории литературы. – Ч.2. – М.: Владос, 2003. – С. 167.

эмотивную реакцию лирического героя, а размышления, связанные с определенными событиями или воспоминаниями.

Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня  
сияет влажный мир, грядет весна Господня,  
растет, зовет... Тебя же нет<sup>145</sup>.

(«Пасха»)

Молчи, не вспенивай души,  
не расточай свои печали, –  
чтоб слезы душу расцвечали  
в ненарушаемой тиши<sup>146</sup>.

(«Молчи, не вспенивай души...»)

В известной степени данью В. Жуковскому (элегия «Море») служит и стихотворение «Тихий шум» из сборника «Возвращение Чорба», куда вошли стихи, созданные в 20-е гг.

Прислушайся и различи  
шум моря, дышащий на сушу,  
оберегающий в ночи  
ему внимающую душу...  
...Отдохновенье, счастье в нем,  
благословенье над изгнаньем.  
Но тихий шум не слышен нам  
за суетой и дребезжаньем<sup>147</sup>.

Как и Жуковский, автор «с морем... наедине», но предметом его медитации становится не оно само как лирический объект, полный скрытой жизни, в образе которого персонифицируются романтические переживания, мысли и чувства, – в гуле стихии Набокову слышится «шум тихий родины моей, ее дыханье и биенье»<sup>148</sup>. Сама по себе эта ассоциация вполне уместна в классической элегии, но введенная далее реалистическая деталь едва ли не диссонирует с ее традиционным жанровым стилем, несет в себе особую коннотацию, сужая вневременное пространство элегии до обиходного хронотопа: день проходит, «позванивая, как пустой // стакан на полочке

<sup>145</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 197.

<sup>146</sup> Там же. – С. 196.

<sup>147</sup> Там же. – С. 215.

<sup>148</sup> Там же.

стеклянной»<sup>149</sup>. Это вызывает новое отношение к поэтическому явлению, к традиционному жанру, способствует конвергенции прошлого и настоящего, сближению имплицитного и эксплицитного.

Осознание необходимости изменения ряда классических канонов поэзии, в том числе и жанровых, вызревало у Набокова давно. Раннее стихотворение «Поэту» (1918 г.) уже содержит декларацию требований, предъявляемых к поэзии нового времени:

Болота вязкие бессмыслицы певучей  
покинь, поэт, покинь и в новый день проснись!  
Напев начни иной – прозрачный и могучий;  
словами четкими передавать учись  
оттенки смутные минувших впечатлений...<sup>150</sup>

Таким образом, сознательный отказ Набокова от тех норм и канонов, которые он считал устаревшими, не отвечавшими запросам поэтики XX века, был предопределен, но его творчество до середины 20-х гг. характеризуется амбивалентностью по отношению к прежней жанрово-стилевой системе. Способный шахматист, Набоков и в поэзии старается найти максимальное количество различных комбинаций при ограниченном числе фигур. Биограф писателя Б. Бойд отмечает: «В своем искусстве он искал как независимости одного элемента от другого, так и их сочетаний, объединяющих разрозненные элементы воедино. <...> Он ненавидел обобщения и натужные ассоциации»<sup>151</sup>.

В 1923 г. в Берлине выходит сборник стихотворений «Гроздь», в который вошли стихи разных лет, в том числе и часть ранней лирики, очевидно переработанной взыскательным автором (в этот период Набоков выступает и как критик современной ему эмигрантской поэзии). В элегических стихотворениях сборника нет пейзажно-бытовых ностальгических зарисовок, стихи жестче и проще, в них больше умственной, а не эмотивной рефлексии. Современные литературоведы, в частности А.А. Боровская, отмечают такой

<sup>149</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 215.

<sup>150</sup> Там же. С. 18.

<sup>151</sup> Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. – СПб: Симпозиум, 2010. – С. 344.

процесс в функционировании подобной элегической модели, как реставрация, когда в основе лирической медитации не только вечно актуальный мотив оплакивания близких, скорби по поводу утраты родины, но и уход в небытие целой эпохи<sup>152</sup>.

Мы только мутный цвет миндальный,  
мы только первопутный снег,  
оттенок тонкий, отзвук дальний, –  
но мы пришли в злоеший век.  
Навис он, грубый и огромный,  
но что нам гром его тревог?  
Мы целомудренно бездомны,  
и с нами звезды, ветер, Бог<sup>153</sup>.  
(«Нас мало юных, окрыленных...»)

В этом стихотворении – целый набор интегративных, объединенных общей интенцией элегических и близких им мотивов и интонаций: мысли о бренности жизни, размышления о поколении, лишенном родины, но помнящем ее, желаемое успокоение в утверждении звездной (божественной) бездомности. С другой стороны, элегическая рефлексия и риторика вторичны, первичным же является романтический бунт против земного порядка и судьбы, выраженный в четком и лаконичном речевом стиле, в целом не типичном для канонической элегии.

В 1926 г. Набоков снова обращается к классике жанра в стихотворении «Прелестная пора», написанном белым стихом. Это опять же «усадебная» элегия, но, в отличие от предшествующих образцов, ее сквозные «осенние» образы являются символическим выражением мотива расставания – одного из основных в тематическом репертуаре элегии.

Как перед тем, чтоб на зиму уехать,  
в гербарий на шершавую страницу  
кладешь очаровательно-увядший  
кленовый лист, полоскою бумаги  
приклеиваешь стебель, пишешь дату,

<sup>152</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – 259 с.

<sup>153</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 179.

чтоб вновь раскрыть альбом благоуханный  
 да вспомнить деревенский сад, найдя  
 багряный лист, оранжевый по краю, –  
 так, некогда осенний ясный день  
 я сохранил и ныне им любуюсь<sup>154</sup>.

И все же тенденция к отходу от традиционных маркеров элегии усиливается в творчестве поэта. В 1927 г. появляется стихотворение «Расстрел», ставшее теперь хрестоматийным. На первый взгляд, оно с трудом соотносится с жанром элегии: его тема остро драматична (особенно для русской эмиграции), содержание насыщено образами эпохи («...ведут к оврагу убивать», «...как пристальное дуло глядит горящий циферблат»), ритм стиха подчеркнута динамичен, привычная мягкая ностальгическая интенция отсутствует. И все же в нем сохраняются матричные признаки элегии:

- представление о покинутой родине, сон, навеянный мыслями о судьбе России и людей, разлученных с ней;

Бывают ночи: только лягу,  
 в Россию поплывёт кровать;  
 и вот ведут меня к оврагу,  
 ведут к оврагу убивать.

- эмоциональная реакция, с этим представлением связанная;

Закрыв руками грудь и шею, –  
 вот-вот сейчас пальнёт в меня! –  
 я взгляда отвести не смею  
 от круга тусклого огня.

- начало рефлексии, временное чувство облегчения от сознания безопасности (однако по своей сути пессимистическое);

Оцепенелого сознания  
 коснётся тиканье часов,  
 благополучного изгнания  
 я снова чувствую покров.

- итог рефлексии: страстное желание воссоединения с родиной любой ценой и в то же время горькое понимание невозможности этого.

Но сердце, как бы ты хотело,  
 чтоб это вправду было так:  
 Россия, звёзды, ночь расстрела  
 и весь в черёмухе овраг!<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 179.

<sup>155</sup> Там же. – С. 226.

Здесь Набоков отказывается от традиционных средств выражения меланхолии и медитации, концентрирует чувства и эмоции, усиливает выразительность изобразительных средств их минимизацией и лаконизмом, однако об исходных жанровых образцах напоминают и мотив сна, и обращение к сердцу, и ностальгические образы природы, и тема драматического одиночества личности.

В дальнейшем поэт продолжает по-разному использовать элегические элементы, хотя иногда трансформирует их настолько, что речевой план выражения свидетельствует скорее об антиэлегическом характере стихотворения – например, «К России» (1939), где жанровая связь с элегией имплицитно прослеживается в подтексте.

Отвяжись, я тебя умоляю!  
 Вечер страшен, гул жизни затих.  
 Я беспомощен. Я умираю  
 от слепых наплываний твоих.  
 ...Навсегда я готов затаиться  
 и без имени жить. Я готов,  
 чтоб с тобой и во снах не сходиться,  
 отказаться от всяческих снов...<sup>156</sup>

Вместо классической формы мнемонического обращения к прошлому поэт использует стилистику инвективы. Он готов «обескровить себя, искалечить, // не касаться любимейших книг, // променять на любое наречье // все, что есть у меня, – мой язык»<sup>157</sup>. Строй речи подчеркнута резок, несмотря на анапест (обычно плавный и напевный); глаголы семантически драматичны, выстраиваются по градационной логике амплификации («умираю», «волен выть», «затаиться», «обескровить себя, искалечить»), анафоры подчеркивают мотив мольбы-отречения. И все же стихотворение «памятью жанра» связано со «скорбной элегией», в данном случае снова порожденной ностальгией.

Вместе с тем поэт может менять не только жанровый стиль элегии, но и формат поэтического текста. Лирически развернутое «кантиленное» много-

<sup>156</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 269.

<sup>157</sup> Там же.

словие, тщательная композиционная и языковая разработка элегических тем и мотивов позднее сменяются у Набокова максимальным лаконизмом и минимализмом выразительных средств. В конце 30-х гг. писатель (уже не Сирин) работал над романом «Дар»; в нем приведены стихи главного героя – Федора Годунова-Чердынцева. Одно из них представляет собой своеобразную мини-элегию («Ласточка»):

Однажды мы под вечер оба  
стояли на старом мосту.  
Скажи мне, спросил я, до гроба  
запомнишь вон ласточку ту?  
И ты отвечала: еще бы!  
И как мы заплакали оба,  
как вскрикнула жизнь на лету...  
До завтра, навеки, до гроба –  
однажды, на старом мосту<sup>158</sup>.

Здесь присутствуют почти все атрибутивные признаки элегии, но в максимально сжатом виде. Это своего рода резюме набоковской элегии, которое показывает, как происходит «преобразование элегического настроения в философски-медитативную рефлексию»<sup>159</sup>, что приводит к возникновению маргинальных (переходных и пограничных) форм в области жанра.

Таким образом, начав с подражаний классике, испытав влияние предшественников и современников, Набоков пересекает канонические границы элегии, расширяет ее структурно-содержательные возможности, экспериментирует с ее типовыми признаками. И в этом смысле его элегическое творчество вписывается в общий контекст инновационных изменений, происходящих в XX веке с жанром как таковым и с элегией в частности.

<sup>158</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 443.

<sup>159</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – С. 112.

### 3.4. Ностальгическая валета В. Набокова

Одной из важных тенденций в развитии русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. являются не только межвидовые, но и межжанровые взаимодействия, которые часто служат основой процессов формирования новых жанров или трансформации уже сложившихся. Так, своеобразную интерпретацию получил в русской лирике (особенно эмигрантского круга) жанр прощания (валеты), который еще недавно многим поэтам представлялся достаточно периферийным и исчерпавшим свои выразительные возможности.

По мнению Б.П. Иванюка, «идентификация валеты как самостоятельной жанровой формы осложнена... принадлежностью атрибутированного ей жанрового мотива прощания многим жанровым формам»<sup>160</sup>. И действительно, так как в основе валеты лежат мотивы прощания (причины которого могут быть весьма разнообразны: расставание лирического героя с близкими, друзьями, родиной, в том числе и изгнание из нее, предчувствие близкой смерти и пр.), ее жанровыми формами могут быть послание, завещание, элегия и др., нередко обогащенные ламентаций, диатрибой, инвективой или, напротив, выражением благодарности. Свидетельством вариативного характера валеты является, например, старофранцузского конже (иногда с жанровым мотивом жалобы). Причем, ряд поэтов, разрабатывающих его (Бодель, Фастуль, Адам де ла Аль) не только номинировали жанр в названиях своих произведений (одноименные поэмы «Прощание с Аррасом»), но и в их содержании и структуре. Признаки валеты прослеживаются и в поэзии вагантов (анонимное «Прощание со Швабией. *Во французской стороне...*», сборник «Carmina Burana, XIII в.).

Жанровая модальность, предполагающая многоаспектный подход, конкретное содержание, композиционная структура в соответствии с авторской интенцией позволяли, как было уже сказано выше, использовать в рамках валеты (при сохранении жанровой доминанты – мотива прощания) признаки и

<sup>160</sup> Иванюк Б.П. Стихотворная валета: жанрологическое описание // Научные труды Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко: Филологические науки. Вып. 30. – Каменец-Подольский (Украина), 2013. – С.124.



других жанров; здесь тоже можно говорить о явлениях полижанризма, проявлявшихся и в средневековой поэзии достаточно часто (до утверждения константных жанровых канонов классицизмом).

И все же произведения, относящиеся к этой тематической и стилистической области, ограничены определенными рамками, и их разноплановость и разноаспектность не ведут к содержательной дихотомии, нарративным нарушениям и жанровой дивергенции. Таким образом, жанр валеты оказался в своей основе синтетическим, в разной степени, но имманентно сочетая в себе различные элементы, часто являющиеся компонентами уже сложившейся жанровой традиции, среди которых послание, прощание, завещание, жалоба, инвектива, эклога. Однако прежде многие из этих жанров являлись в значительной степени «функциональными» и не имели прямого отношения к лирике, а иногда к поэзии вообще. В рамках же лирической валеты оказалось возможным не только сочетать разные стилевые интонации: драматическую, юмористическую, ироническую и саркастическую, но и выстроить определенную структуру взаимодействия жанровых элементов, соответствующих авторской мотивации, что привело к появлению нового жанрового концепта. В известной степени валету можно считать одним из проявлений мегажанра, так как она в значительной степени обладает признаками историко-типологической группы жанров, объединенных общей интенцией.

И хотя средневековые поэмы-прощания с подобной тематической и жанровой направленностью и относительной устойчивостью формы и композиции постепенно выходили из моды, позже жанровые элементы валеты можно встретить в западноевропейской и отечественной литературе довольно часто, особенно в эпоху романтизма. С одной стороны, это соотносилось с высокой степенью драматизма, что было присуще произведениям романтиков, а также соответствовало образу байронического героя-актанта, часто трактованного как изгнанника, изгоя или пленника («Паломничество Чайльда-Гарольда» Дж. Г. Байрона, «Умиравший гладиатор» М. Лермонтова и др.). С другой стороны, судьбы многих поэтов переломных эпох складывались

весьма прихотливо, и тема изгнания и, соответственно, расставания и прощания, была вызвана вполне объективными обстоятельствами их биографии (Дж. Г. Байрон, А. Пушкин, М. Лермонтов, поэты-декабристы и др.). Однако при сохранении ряда типологических признаков жанр валеты оказался весьма размыт, иногда он снова заметно стал распадаться на компоненты, когда-то объединенные и закрепленные его жанровой матрицей; одна из причин этого – его широкая валентность: возможность и способность к жанровому синтезу.

Довольно часто при сохранении основного содержательного компонента жанрового контента – мотива прощания – подобные произведения относили к другим жанрам, как правило, значительно более прочно закрепленным в иерархической жанровой системе. Так, «К морю» А. Пушкина трактуют преимущественно как элегию, «Прощай, немытая Россия...» М. Лермонтова – как инвективу, «Умру я скоро. Жалкое наследство...» Н. Некрасова – как форму завещания – подведение итогов поэтической деятельности, а «Завещание» Т. Шевченко – как лирическое послание с элементами общественно-политического манифеста.

Очевидно, по этим же причинам в современном литературоведении валета как самостоятельный элемент жанровой системы почти не рассматривается, а если и упоминается, то, как правило, в изданиях, связанных с историей зарубежной литературы (Книга завещаний. Французские поэтические прощания и завещания XIII–XV веков/ пер. Я. Старцева, Е. Витковского; предисловие Я. Старцева: Водолей, Москва, 2012), или для сопоставления с другими жанрами, соотносимыми с ним (например, статья А.В. Шаравина «Взаимодействие жанровой модели конже с жанром городской повести в «Московском цикле» Ю. Трифонова», 2015). По мнению автора, «герои произведений [повестей Ю. Трифонова – В.Х.], восходящих к жанру конже, острее ощущают расколотость мира, они словно находятся в месте разлома, безуспешно пытаясь соединить в одно целое два совершенно изолированные друг от друга пространственно-временных континиума... [они – В.Х.] также ориентированы на подведение каких-то итогов, с ярко

выраженными элементами исповедальности», в их размышлениях и поступках нередко допустимо культивирование темы близости и неотвратимости смерти»<sup>161</sup>.

В русской лирике первой трети XX в. в условиях значительных изменений художественного сознания эпохи складывается новый тип жанрового мышления. Это не только процесс скрещивания известных ранее традиционных жанров и их взаимной диффузии (Ю. Стенник), но и выход к новым художественным принципам, к новациям в области жанра (А. Боровская). Эти явления можно проследить в поэтическом творчестве в. Набокова применительно и к жанру валеты.

Тема прощания с родиной и близкими стала особенно актуальной для писателей-эмигрантов первой волны – для тех, кто вынужденно покинул Россию вскоре после событий 1917 года, и, таким образом, жанр валеты, в значительной степени обновленный и трансформированный, можно встретить в творчестве очень многих поэтов – представителей и наследников Серебряного века – от классика И. Бунина («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...», 1922) до эгофутуриста И. Северянина («Моя Россия», 1924).

Тема расставания с родиной была сквозной в поэтическом (а также и в прозаическом) творчестве Набокова на протяжении нескольких десятилетий. В 1917 г. автор вместе с семьей покинул родной Петроград, а через полтора года и Россию – навсегда, почти на шестьдесят лет. Судьба писателя сложилась прихотливо, он жил в Англии, Германии, Франции, США, Швейцарии, но страны, которую он мог бы назвать своей второй родиной, так и не обрел. В 1950 г. в стихотворении «Neuralgia intercostalis» («Межреберная невралгия») он пишет:

О, нет, то не ребра  
– эта боль, этот ад –  
это русские струны  
в старой лире болят<sup>162</sup>.

<sup>161</sup> Шаравин А.В. Взаимодействие жанровой модели конже с жанром городской повести в «Московском цикле» Ю. Трифонова // Вестник БГУ, № 1. – 2015. – С. 233.

<sup>162</sup> Набоков В.В. Стихотворения. URL: [http://thelib.ru/books/nabokov\\_vladimir/stihi-read-8.html](http://thelib.ru/books/nabokov_vladimir/stihi-read-8.html).

Уже на примере этой лирической миниатюры, которую не сразу можно соотнести с жанром валеты в его классической разработке и в то же время сохраняющей элементы данной жанровой парадигмы, проявляется характерное для поэзии XX века диалогическое сопряжение исторически сложившихся жанров с так называемыми маргинальными (промежуточными) образованиями. По мнению А.А. Боровской, «именно в этом столкновении выявляются с наибольшей динамикой структурно-семантические и стилевые потенции классических жанровых форм»<sup>163</sup>. Это можно проследить и на примере многих лирических произведений Набокова.

Тема лирического прощания с прошлым, связанным с петербургским особняком на Морской улице, проходит через раннее стихотворение «Детство» (1918). «Отдал бы я полмира, // чтоб снова увидеть мир яркий, молодой...»<sup>164</sup> – эти строки стали, по сути дела, задачей, которую ставил перед собой юный поэт – и вот он разворачивает в «безбурных» стихах одну за другой ретроспективные картины недавно прошедшего и никогда невозвратимого времени: детский сон, прогулка, рисование, игры... Это своего рода лиро-эпическая мини-поэма, и автор вовсе не случайно делит стихотворение на строфы. Однако предметно-образные картины прежде всего служат основой для авторской рефлексии, в основе которой ностальгически-элегическая интенция, светлая печаль прощания.

Одним из первых значительных произведений молодого поэта, где мотив прощания уже не с детством, а с родиной определенно заявлен, но не обрел достаточной жанровой определенности, сочетая в себе элементы риторического обращения, послания и элегии, является стихотворение «Россия» (1919).

Не все ли равно мне, рабой ли, наемницей  
иль просто безумной тебя назовут?  
Ты светишь... Взгляну – и мне счастье вспомнится.  
Да, эти лучи не зайдут<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – С. 71.

<sup>164</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 96.

<sup>165</sup> Там же. – С. 64.

Авторская интенция, в основе которой драматическое предчувствие неизбежного прощания, выражается и в анафорических формах обращения к родине, образ которой формируется через широкий спектр лирических олицетворений, метафор («ты светишь...», «...цветком голубым ты цвела», «ты – цель и подножие»<sup>166</sup>). Следует отметить, что для автора (уроженца и жителя Санкт-Петербурга) Россия, как и у А. Блока, явлена очень часто через пейзаж и реалии провинции (поля, рощи, нивы, дымка облаков) с элементами сельской и усадебной элегии. Лирический герой стихотворения ощущает себя частью этого целого, поэтому его личностная характеристика туманна; мотив близкого расставания скорее предчувствуется, проявляется имплицитно и угадывается в начальных строках, в образах «века бездорожия», тревожного «ропота крови». Метрический строй – амфибрахий 4/2 – создает особую интонацию печальной медитации.

Та же жанровая тема, имеющая признаки валеты и снова в сочетании с маргинальными жанровыми элементами, прослеживается в стихотворении «Будь со мной прозрачнее и проще...» (1919). Избранная поэтом форма обращения-послания к женщине, которая, очевидно, близка лирическому герою, по сути, является лишь своеобразным эпистолярным обрамлением (две первые и две последние строки) жанровой доминанты стихотворения, в основе которого уже не ностальгические воспоминания и не элегическая грусть, а горькая ламентация – «дом сожжен и вырублены рощи // где моя туманилась весна...»<sup>167</sup>, а также трагический мотив прощания с погибшим товарищем (имеется в виду двоюродный брат Набокова Ю. фон Траубенберг, сражавшийся в рядах белой гвардии и убитый в одной из атак) – «В бою // безысходном друга я утратил, // а потом и родину мою»<sup>168</sup>.

Прощанию с ним, товарищем совместных детских игр и романтической юности, гибель которого стала для молодого Набокова первой остро

<sup>166</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991.

<sup>167</sup> Там же. С. 83.

<sup>168</sup> Там же.

ощутимой трагической потерей, посвящено и стихотворение «Памяти друга» (1919):

В той чаше, где тысяча ягод  
краснели, как точки огня,  
мы двое играли; он на год,  
лишь на год был старше меня...<sup>169</sup>

В основе жанровой композиции противопоставление «тогда» – «теперь»: безмятежный мир отрочества сменили «годы... борьбы, и позора, и мук». Связующим звеном между ними служит яркий, близкий фольклорному, метафорический образ лесных ягод, которые в детстве «краснели, как точки огня», теперь же представляются автору «каплями крови», предвещающими жизненную трагедию.

Своеобразно интерпретируется жанровый мотив прощания с родиной как предмет авторской рефлексии в стихотворении, названном писателем-изгнанником «Возвращение» (1920). Заветная тема вновь обретаемой в будущем родины (об этом долгое время мечтал Набоков и значительная часть эмигрантов, верящих, что Советская Россия – лишь временное псевдо-историческое образование) пересекается с горькими картинами разрухи и запустения. «Могилы голые найдем мы – разрушенье, // неузнаваемы дороги, – все смела // гроза глумливая, пустынен край, печален...»<sup>170</sup>. Тема возвращения и, казалось бы, дивергентная по отношению к ней тема прощания тем не менее органично коррелируются в данном лирическом модуле.

Более отчетливо жанровая доминанта валеты прослеживается в других произведениях 1920 г., несмотря на то что мотивы прощания в них звучат по-разному. Одно из них – классическая ламентация, что также подчеркивается стихотворным ритмом заунывного анапеста:

<sup>169</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 75.

<sup>170</sup> Там же. – С. 135.

Безвозвратная, вечно-родная,  
эти слезы, чуть слышно звенящие,  
проливал я, тебя вспоминая...

.....  
О, стекайте по тайным морщинам,  
слезы яркие, слезы тяжелые!  
Над минувшим, над счастьем единым  
разгорайтесь, лучи невеселые...<sup>171</sup>

Совсем по-другому, но в рамках того же жанра, выражается жалоба в стихотворении «Кто меня повезет...» того же 1920 г. Тут нет прямого сетования на разлуку с родиной, с загородным домом (воспоминание об усадьбе Выра, где семья Набоковых проводила летние месяцы), основой композиции этого лирического контента является анафористически повторяющийся и безответный вопрос, который не имеет и не может иметь адресата, что подчеркивает особый драматизм этой безнадежной просьбы, едва ли не мольбы: «...Кто откроет мне дверь? // Кто заплачет в сеньях?..»<sup>172</sup>.

Тема потерянной родины все чаще заставляет автора размышлять о своем поколении – о людях, оказавшихся в изгнании. Создавая собирательный – нравственный и психологический – портрет эмигрантской молодежи, предчувствуя ее трагическую судьбу, Набоков, по сути, прощается с этой стратой (к которой в значительной степени относит и себя), используя форму драматической медитации, приводя ряд ассоциативных сопоставлений:

Мы только шорох в старых парках,  
мы только птицы, мы живем  
в очарованьи пятен ярких,  
в чередованьи звуковом.

Мы только мутный цвет миндальный,  
мы только первопутный снег,  
оттенок тонкий, отзвук дальний, –  
но мы пришли в зловещий век<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 118.

<sup>172</sup> Там же. – С. 129.

<sup>173</sup> Там же. – С. 179.

Доминантные мотивы прощания звучат и во многих других стихотворениях 20-х гг.: «Панихида» (1920), «Русь» (1921), «Сны» (1926), «Расстрел» (1927), «Тихий шум» (1929). Все чаще в них повторяется образ родины, являющийся лирическому герою в сновидении или вызванный спорадическими ситуациями. Обладающий уникальной эйдетической памятью, поэт отказывается от непосредственно выраженной ламентации, детерминированной теми или иными жизненными обстоятельствами. Он отказывает своему лирическому герою в праве на резиньяцию и позиционирует его как субъекта нарративного действия, а его интенцию реализует в жанровом стиле элегии, медитации и даже инвективы.

Об этом свидетельствуют и более поздние стихотворения Набокова, которые с годами появляются реже в связи со все возрастающим интересом автора к художественной прозе. Впрочем, в ней тоже нередко встречаются сходные с валетой поэтические вставки, которые и соотносятся с сюжетом, и выражают лирические размышления автора («Благодарю тебя, отчизна, // за злую даль благодарю...»<sup>174</sup> – из сборника Федора Годунова-Чердынцева, роман «Дар», 1937).

Известный в риторической, позднее в литературной практике жанровый прием этопеи (в данном контексте – гипотезы), основанный на эмпатии, использует Набоков в стихотворении «Изгнанье» (1925). Оно не только о расставании с родиной и судьбе соотечественников; поэт создает образ Пушкина-изгнанника (как известно, биографический Пушкин никогда не покидал российских пределов) и моделирует его вероятностное отношение к родине, причем предлагает два разных его варианта, опираясь на классический пушкинский претекст – «Евгения Онегина», где автор предполагает два альтернативных варианта дальнейшей судьбы Ленского при условии, что он мог бы остаться в живых.

<sup>174</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 242



Быть может, нежностью и гневом –  
как бы широким шумом крыл, –  
еще неслыханным напевом  
он мир бы ныне огласил.

А может быть и то: в изгнание  
свершая страннический путь,  
на жарком сердце плащ молчанья  
он предпочел бы запахнуть...<sup>175</sup>

Такая интерполированная валета опосредованно выражает жанровое осмысление собственной участи поэта-эмигранта.

Сочетание мотива прощания с инвективой встречается у Набокова не слишком часто. Пожалуй, наиболее ярко и резко это выражено в стихотворении 1944 г., написанном уже в США.

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

со всею мерзостью, жестокостью и скукой  
немого рабства – нет, о, нет,  
еще я духом жив, еще не сыт разлукой,  
увольте, я еще поэт<sup>176</sup>.

В известном смысле это стихотворение можно считать «антиэлегией» и «антипрощанием» как по содержанию, так и по способу выражения, а авторская эмоциональность, пейоративная по характеру, сближает его с инвективой, хоть и при отсутствии ее типичных жанровых признаков. Литературоведы (А.А. Боровская и др.) отмечают в стихах и прозе первой половины XX в. тенденцию к фрагментаризации текста<sup>177</sup>, связанную с размыванием границ и параметров традиционных жанров и обретением лирическим отрывком, эскизом и другими незавершенными, но целостными художественными

<sup>175</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 384.

<sup>176</sup> Там же. – С. 279.

<sup>177</sup> Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2009.

образованиями статуса относительно самостоятельной жанровой единицы, исторически соотносимой, с одной стороны, с жанром фрагмента, разработанного романтиками, а с другой – с уже существующими и имеющими долгую продуктивную историю каноническими жанровыми формами.

Однако чтобы понять авторскую интенцию, преломленную сквозь призму жанра, обратимся к стихотворению 1939 г. «К России». Оно в значительной степени подчиняется законам валеты – содержит обращение к родине, проникнутое чувствами печали и горечи, сетованиями изгнанника на свою судьбу, т.е. всеми компонентами и «скорбной» («овидианской») элегии, обычно сопутствующими одной из профильных разновидностей жанра прощания. Но в то же время снова очевидны приметы трансформации жанра, новые способы выражения авторской рефлексии, в которой апофатический зачин является лишь частью содержательного пандана, а начальный пейоратив органично переходит в свою противоположность – по сути, в клятву верности далекой и теперь уже никогда недостижимой России, – но клятвы, выраженной в жанровой форме отречения.

Отвяжись, я тебя умоляю!  
 Вечер страшен, гул жизни затих.  
 Я беспомощен. Я умираю  
 от слепых наплываний твоих.

.....  
 Но зато, о Россия, сквозь слезы,  
 сквозь траву двух несмежных могил,  
 сквозь дрожащие пятна березы,  
 сквозь все то, чем я смолоду жил,

дорогими слепыми глазами  
 не смотри на меня, пожалей,  
 не ищи в этой угольной яме,  
 не нащупывай жизни моей!..<sup>178</sup>

Таким образом, можно отметить, что жанровая традиция валеты в лирических произведениях Набокова-Сирина прослеживается достаточно

<sup>178</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 269.

определенно, хотя редко выступает в традиционном виде. При сохранении ряда жанровых доминантных признаков (неизменность темы, драматический или трагический пафос, определенная устойчивость композиции), стихотворения органично сочетают в себе элементы других, чаще всего маргинальных жанров, эпические элементы служат лишь основой для лирической медитации, а явления фрагментации, жанровой контаминации обретают все более устойчивый характер, тяготеют к появлению синтетических жанровых форм. Своеобразной каденцией жанра служат строки одного из поздних стихотворений В. Набокова (1959):

Но как забавно, что в конце абзаца,  
корректору и веку вопреки,  
тень русской ветки будет колебаться  
на мраморе моей руки<sup>179</sup>.

### 3.5. Эпитафия и мемориальная лирика В. Набокова

Эпитафия (греч. *надгробный*) – одна из древнейших литературных форм, архетипически связанная с культом поклонения усопшим, который был распространен во всех архаических религиях мира. Первоначально она была частью магического погребального ритуала, а возникшая позже письменная форма, проявляющаяся в виде надгробной надписи, поначалу имела не столько характер мемориализации, сколько была указательным элементом, определявшим чаще всего номинацию усопшего и его заслуги. Однако уже древнеегипетские погребальные надписи включают элементы оценки личности (похвала), а также обращение к читающим (чаще всего предостережение).

В Древней Греции эпитафия все более приобретает определенные черты, которые позволяют утверждать о формировании ее относительно устойчивых жанровых признаках; в знаменитую Палатинскую антологию включено большое количество стихотворных античных эпиграмм-эпитафий эпохи классики и эллинизма. В эти периоды, может быть, впервые появляются

<sup>179</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 287.

эпитафии, которым свойственны новые содержательные и жанровые особенности, в том числе инвективный, иронический или эпиграмматический характер. Таким образом, уже в древности проявилась поливалентная способность эпитафии существовать не только в разных, но и в противоположных содержательных и жанровых парадигмах. К тому же в рамках эпитафии оказались вполне уместны и востребованы компоненты таких жанров, как послание, плач, завещание, элегия, прощание (валета) и др. Таким образом, при константности основных матричных концептов и неизменности модуса формальная структура эпитафии, ее эксплицитное выражение могли иметь разнообразные эвентуальные варианты.

Поэтому поэтическая эпитафия оказалась так востребована в последующие эпохи, а ее литературные образцы встречаются почти во всех литературных направлениях (Микеланджело, японские хокку, Р. Бернс и др.). В России эпиграмма как особый поэтический жанр известна с XVII в., однако устойчивый литературный статус в качестве лирического произведения она получила в XVIII–XIX вв., в периоды классицизма (А. Сумароков, Г. Державин и др.), романтизма, усиливающихся реалистических тенденций (В. Жуковский, А. Пушкин, Н. Некрасов, Ф. Тютчев). Многие из авторов опирались на традиции античной эпиграмматики, и в то же время лирический потенциал эпитафии расширялся благодаря явлениям жанрового синтеза и жанровой контаминации, поливалентной природе этой по-своему уникальной формы.

Филологический интерес к эпитафии как к поэтическому жанру стал проявляться довольно рано (отдельная глава в «Поэтике» (1705) Ф. Прокоповича), однако в среде современных литературоведов он возродился (как и к танатологической проблематике в целом) относительно недавно – на рубеже XX–XXI вв. (см., например, Иванюк Б.П. Эпитафия стихотворная: словарное описание жанра // Мортальность в литературе и искусстве. Сборник научных трудов. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 285-292), хотя исследовательские материалы об античной и латинской эпиграматике были

известны и раньше (Ф.А. Петровский «Латинские эпитафические стихотворения», 1962), М.Л. Гаспаров «Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика», 2000). Среди изданий, появившихся в последние десятилетия, можно отметить работы М.Ф. Мурьянова «Пушкинские эпитафии» (1995), антологию «Русская стихотворная эпитафия» (1998, сост. С.И. Николаев, Т.С. Царькова), монографию Т.С. Царьковой «Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков. Источники. Эволюция. Поэтика» (1999), а также ряд публикаций, в том числе касающихся и особенностей жанра (В. Шавырин «Русская стихотворная эпитафия», 1992; В. Веселова «Эпитафия – формульный жанр», 2006). Среди затронутых проблем можно выделить вопросы и о жанровой природе эпитафии, ее основных концептах, традиционных и новаторских формах, способности к жанровому синтезу.

Оказалась востребованной эпитафия едва ли не во всем ее разнообразии и в поэзии Серебряного века, к ней обращались В. Соловьев, И. Анненский, А. Белый, Г. Чулков, Г. Иванов и др. Внимание к эпитафиальному творчеству этих поэтов вызвало появление целого ряда статей современных литературоведов (А.С. Дубинская «Эпитафия И. Анненского: отголоски традиций», 2001, Ю.В. Ушакова «Особенности эпитафической лирики в творчестве В.Я. Брюсова», 2014). Отчасти причиной популярности этого жанра был особый интерес к теме смерти в литературной среде (Н. Минский, Ф. Сологуб и др.), испытавшей сильное влияние французского декаданса, но прежде всего обусловленный всеобщим усилением драматизма, вызванного кризисом общественной и политической ситуации в России в этот период и порожденной этим соответствующей экзистенциальной проблематикой. По мнению Т.С. Царьковой, «в эпитафии появляется новая тема – бессмысленности жизни, вернее – ненайденного ее смысла. Эпитафии классицизма и романтизма и церковно-христианские эпитафии утверждали ценности земной

и небесной – вечной – жизни. Человек начала века обнаруживает растерянность не только перед лицом смерти, но и перед лицом жизни»<sup>180</sup>.

В этот период значительно расширяются границы жанра: наблюдается устойчивая тенденция трансформации классической эпитафии, выполняющей функции надгробной надписи, в разновидность мемориальной лирики. Эта тематическая разновидность лирической поэзии еще недостаточно исследована, ее место в литературной таксономической системе твердо не определено. В известной степени этому препятствует отсутствие четких жанровых границ, охватывающих, помимо эпитафики в ее первоначальном значении, также плачи, траурные элегии и другие жанровые формы. И, тем не менее, есть основания для выделения мемориальной лирики в самостоятельное жанрологическое понятие, объединяющее жанровые мотивы смерти и памяти, допускающие различные стилевые модификации. «Но даже сильно видоизмененный жанр остается узнаваемым в сознании более или менее подготовленного читателя, т.к. ассоциативная память реципиента оказывается своеобразным связующим звеном между "культурами" разных времен»<sup>181</sup>.

Эпитафика и мемориальная лирика оставила след и в поэтическом творчестве В. Набокова, и этому есть несколько причин. Для автора, получившего классическое образование и бывшего современником выдающихся поэтов начала XX века, большое значение имело обращение к классическим образцам и их историческим интерпретациям, поэтому в своем творчестве (особенно раннем) он апробировал очень многие лирические жанры, постепенно адаптируя их и к новой эпохе, и к собственной творческой индивидуальности. К тому же характер хронотопа 10–20 гг. XX столетия (революция, гражданская война, эмиграция), когда Набоков формировался как поэт-лирик, отличался острым драматизмом, который пронизывал все стороны общественной жизни, неизбежно влияя на индивидуальные судьбы. Так, автор

<sup>180</sup> Царькова Т.С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика. – СПб., блиц, 1999. – С. 90.

<sup>181</sup> Дубинская А.С. Эпитафия И. Анненского: отголоски традиций – Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2011, № 1. – С. 24.

не мог не откликнуться на гибель в бою близкого родственника Ю. фон Траубенберга (1919), расстрел Н. Гумилева и смерть А. Блока (1921), трагический уход отца (1922), смерть Ю. Айхенвальда (1928). Наконец, можно предположить, что те основные концепты, которые лежат в основе эпитафии как лирического жанра: трагедия – жизнь/смерть – прощание/расставание – забвение/память, – в значительной степени характеризуют все творчество Набокова (в том числе и его прозу), и их можно рассматривать как основные компоненты, определяющие важные векторы авторской интенции, играющие интегративную содержательную и композиционную роль.

О пристальном внимании молодого Набокова-Сирина к трагической теме смерти говорят многие стихотворения раннего сборника «Горный путь» (1923); неслучайно он посвящен памяти недавно погибшего отца. Тема гибели прослеживается уже в юношеских стихотворениях, которые можно рассматривать и как мини-баллады («Феина дочь утонула в росинке...», 1918, «Маркиза маленькая знает...», 1920). Можно предположить, что они созданы под влиянием европейской балладной поэзии, но их эпическая основа (иногда явно сказочная) служит для автора только драматическим поводом для передачи лирических переживаний – предчувствия несчастья, трагедии невоплощенной любви, горестного прощания, то есть ряда мотивных компонентов классической эпитафии. По форме это изысканные лиро-эпические зарисовки с налетом сказочной аллегии или тревожной мистики, которая обретает очертания зловещего видения: «феина дочь холодна и прозрачна, // и на челе чуть горит изумруд»<sup>182</sup>, «на звонко-тонком поединке // он шпагой мстительной пронзен»<sup>183</sup> (речь идет о юном маркизе, убитом на дуэли). В общей лирической тональности стихотворения еще чувствуется привкус салонной жеманности – дань романтизму и символизму, однако сквозь мелодраматизм звучат истинно трагические ноты.

<sup>182</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 52.

<sup>183</sup> Там же. – С. 87.

Уже совсем по-другому можно оценить стихотворения Набокова, посвященные смерти, вернее, гибели близких и дорогих ему людей. В 1919 г. в бою с красными принял смерть двоюродный брат поэта Ю. Траубенберг. В детстве и юности он (старше автора на два года) был товарищем его игр и увлечений и во многих отношениях служил Набокову образцом поведения. Поэтому гибель молодого офицера стала для поэта первой личной потерей, достойной оплакивания. Стихотворение «Памяти друга» построено на антитезе: с одной стороны (две строфы), – воспоминания о безмятежном детстве, где «мир был душист и велик», с другой (также две строфы) – тревожная современность, «годы... борьбы, и позора, и мук»<sup>184</sup>. Таким образом, автор не использует типичную для эпитафии коллизию – чаще всего противопоставление грешной земной юдоли светлому вышнему миру, а использует менее риторические, но более лирические приемы – мягкая, ностальгическая интенция закономерно переходит в сдержанную, имплицитно проявляемую печаль.

Чрезвычайно остро переживал В. Набоков неожиданную смерть отца, погибшего в 1923 г. в публичном собрании от пули эмигранта-монархиста, и об этом свидетельствует стихотворение, посвященное памяти В.Д. Набокова. Для выражения глубокой сыновней скорби автор интуитивно выбрал не страстный романтический плач, не меланхолическую элегию-резиньяцию, а классический метр античных эпитафий:

Смерть – это утренний луч, пробужденье весеннее. Верю,  
ты, погруженный в могилу, пробужденный, свободный,  
ходишь, сияя незримо, здесь, между нами – до срока,  
спящими...<sup>185</sup>

Ставший уже непривычным для широкой публики гекзаметр звучит медленно, чеканно, осознание ритмической цельности стиха приходит только после повторного прочтения, когда становится понятным местоположение цезур; требует вдумчивого осознания и сдержанно-скорбно выраженная

<sup>184</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 75.

<sup>185</sup> Там же. – С. 52.



интенция. Таким образом, эпитафия представляет собой сложное семантико-структурное целое, которое неизбежно обращает внимательного читателя к памяти жанра, она максимально использует классические традиции и в то же время несет в себе черты исповедальной лирики, создает осязаемый образ лирического героя: «...ветер твой нежный целует мне веки, что-то во сне я шепчу...». Интересен и финал стихотворения – сын, как бы выполняя завет отца, даже во сне шепчет «смутное имя одно, – что звучнее рыданий, и слаще песен земных, и глубже молитвы – имя отчизны»<sup>186</sup>.

В стихотворении «На смерть Ю.И. Айхенвальда» (1928) В. Набоков использует стилистическую формулу, тоже пришедшую из античности, – обращение к трагически погибшему старшему товарищу как к живому. Поэтому строки не производят ощущения монолога, хотя речь принадлежит только автору, – это диалог с молчаливым, вернее, вынужденно молчащим собеседником:

Перешел ты в новое жилище,  
и другому отдадут на днях  
комнату, где жил писатель нищий,  
иностранец с книгою в руках<sup>187</sup>.

При таком построении текста возникает ощущение дуализма, связанное с восприятием образа ушедшего писателя: он как бы существует в двух ипостасях: живой – тот, к кому на «ты» обращается автор, виртуальный – тот, кто когда-то обитал здесь. Так на новом уровне развития лирического сознания проходит классическая параллель, свойственная эпитафии, – противопоставление земного бренного мира вечному бытию в другом мире – «там, где неземное новоселье // ныне празднует твой дух»<sup>188</sup>. Может быть, поэтому глубокая скорбь приобретает форму лирического размышления, которую и сам критик Ю. Айхенвальд, считавший творчество мистико-религиозным проявлением отдельной личности, считал бы своим достойным

<sup>186</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 52.

<sup>187</sup> Библиотека поэта. URL: <http://biblioteka-poeta.ru/na-smert-yu-i-aihenvalda-pereshel-ty-v-novoe-zhilische/nabokov-v-v>.

<sup>188</sup> Там же.

некрологом. Вероятно, этим можно объяснить и подчеркнутый символизм ряда образов: «В плотный гроб судьба тебя сложила, // как очки разбитые в футляр...»<sup>189</sup>.

Отдельно можно выделить целый ряд стихотворений, посвященных памяти известных литераторов, некоторых из которых В. Набоков знал лично. Снова к античной эпитафической традиции обращается поэт в стихотворении «Памяти Гумилева» (1923):

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.  
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем  
медном Петре и о диких ветрах африканских – Пушкин<sup>190</sup>.

Ритмика и метрика стиха, отбор выразительных средств, за которыми стоит особая символика, заставляют читателя вспомнить не только образцы Палатинской антологии (X век), но и особенности судьбы и творчества Н. Гумилева – его отвагу как офицера и человека, «пушкинский» («Заблудившийся трамвай», где «летит на меня, // Всадника длань в железной перчатке // И два копыта его коня...»<sup>191</sup>) и африканские следы в его поэзии – так протягивается ассоциативная нить, связывающая двух поэтов «ныне, в тиши Елисейской»<sup>192</sup>.

Гораздо позже, в 1972 г., Набоков напишет еще одно стихотворение, посвященное полвека назад погибшему поэту.

Как любил я стихи Гумилева!  
Перечитывать их не могу,  
но следы, например, вот такого  
перебора остались в мозгу:

«...И умру я не в летней беседке  
от обжорства и от жары,  
а с небесной бабочкой в сетке  
на вершине дикой горы»<sup>193</sup>.

<sup>189</sup> Библиотека поэта. URL: <http://biblioteka-poeta.ru/na-smert-yu-i-aihenvalda-pereshel-ty-v-novoe-zhilische/nabokov-v-v>.

<sup>190</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 335.

<sup>191</sup> Гумилев Н.С. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 144.

<sup>192</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 157.

<sup>193</sup> Владимир Набоков. Стихи. URL: <http://lib.ru/NABOKOW/stihi.txt#434>.

В критической литературе<sup>194</sup> можно встретить мнение, что в годы зрелости Набоков пересмотрел свое отношение к Гумилеву, и эти строчки являются едва ли не пастишем, в основе которого подчеркнуто иронически-неточная парафраза его известной автоэпитафии. Однако представляется оправданной и другая версия: автор сохранил уважение к кумиру своей юности, несмотря на неизбежную (через 50 лет) переоценку его творчества, и это стихотворение тоже своеобразная эпитафия, а относительно вольная интерпретация гумилевских строчек, тем не менее сохранившая их романтический настрой, имитирует мнемоническую аберрацию. И снова эпитафия имеет диалогический характер, только используется другая стилистическая фигура – реминисценция с сопутствующей авторской оценкой.

Едва ли можно считать классической эпитафией стихотворение «На смерть А. Блока» (1921), однако выше уже было сказано, что этот жанр оказался продуктивным и поливалентным, показав широкие возможности жанрового синтеза и жанровой контаминации, став основой мемориальной лирики, сохранившей все основные признаки жанровой модальности эпитафии. Набоков ищет свой необычный подход к раскрытию темы, к передаче авторской интенции. Отказавшись от ламентации, он композиционно делит стихотворение на две довольно значительные по объему части (6 и 10 катренов), сохраняя при этом дихотомию плача – разделение мира на земной и небесный. В первой части возвышенный образ поэта контрастирует с окружающим миром: «Слишком сумрачна, слишком коварна // одичалая стала земля», поэтому «бледный рыцарь... растаял, как месяц туманный, как далекий молитвенный звон»<sup>195</sup>. Великолепный стилист, Набоков в этой части намеренно воспользовался поэтической палитрой Блока и его лирическими образами.

Вторая часть противопоставлена первой не только по содержанию, но и по ритму (трехстопный анапест – пятистопный хорей), и эта смена подчер-

<sup>194</sup> Александров В.Е. Набоков и потусторонность. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/A/aleksandrov-v-e/nabokov-i-potustoronnostj/10>.

<sup>195</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 181.

кивает разницу между прозой земной жизни и светлым райским миром, в котором Пушкин, Лермонтов, Тютчев и Фет «собрались, чтоб встретить в должный час душу Александра Блока»<sup>196</sup>, вскоре присоединившегося к общему гимну гармонии и красоте – такова оптимистическая каденция стихотворения. Можно констатировать, что при соблюдении основных компонентов эпитафии автор раздвигает границы жанра, индивидуализирует его.

Несколько стихотворений, содержащих мотивы мемориальной эпитафии, посвятил В. Набоков памяти Ф. Достоевского, к творчеству которого он относился далеко не однозначно: с одной стороны, признавал неоспоримый талант писателя, с другой – видел недостатки в излишней социальности тематики и проблематики его произведений. В стихотворении «Достоевский» (1919) автор, отдавая дань его пророческому дару, затрагивает проблему сложности мироустройства – отчасти, возможно, и в ироническом ключе (вспомнив, может быть, принцип бритвы Оккама).

Тоскуя в мире, как в аду,  
уродлив, судорожно-светел,  
в своем пророческом бреде  
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,  
подумал Бог: ужель возможно,  
что все дарованное Мной  
так страшно было бы и сложно?<sup>197</sup>

Два катрена стихотворения связаны между собой более сложным и неожиданным смыслом, чем в классических, алгоритмизированных вариантах эпитафии. Высшая сила, принимающая дух писателя, не столько скорбит по нему, сколько всерьез озадачена представлением Достоевского о чрезвычайном драматизме бытия. И это, безусловно, придает эпитафиальному мотиву философский характер, тем самым расширяя функциональное назначение канонической эпитафии.

<sup>196</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 181.

<sup>197</sup> Там же. – С. 94.

Интересно, что позже, в 1921 г. поэт создаст еще одно стихотворение, близкое к этой тематике, – «На годовщину смерти Достоевского» («Садом шел Христос с учениками...»), представляющее собой изложение около-евангельской притчи, в которой неожиданно-парадоксально («зубы у него как жемчуга»<sup>198</sup>) изложена одна из основ христианского учения. Если рассматривать это произведение в эпитафийном ракурсе, то оно представляет собой своеобразный вариант формирования представления об ушедшем человеке и способ его мемориализации: соотнесение номинации-посвящения с, казалось бы, автономным текстом создает оригинальный этический эффект, инициирует читательские размышления.

В стихотворении «Толстой» (1928) также можно отметить расширение жанровых границ эпитафии. На этот раз поэт использует возможности лирического монолога: слова в память о русском классике постепенно перерастают в размышления о его величии. Набоков намеренно отказывается от привычного образа Толстого, у него он «старик невзрачный, роста небольшого, // с растрепанною ветром бородой, // проходит мимо скорыми шажками». Однако ему дан божественный дар «творить миры и в созданную плоть // вдыхать мгновенно дух неповторимый»<sup>199</sup>. Содержанию соответствует и форма – большая часть стихотворения написана торжественным белым стихом – пятистопным ямбом.

Обратим внимание на то, что, говоря о Толстом, автор ни разу не употребляет слово «смерть» в привычном значении – для него это лишь граница, предел творчества, а дальше «ночь, безмолвие и тайна»<sup>200</sup>. Поэтому и тема скорби здесь не звучит, так как, по мнению Набокова, творец остается жить в своих произведениях, в созданных им образах.

Следует остановиться и на ряде стихотворений, посвященных библейской тематике и касающихся трагических событий в жизни Иисуса – его мученической казни. В них есть то эмпатическое вживание в известное

<sup>198</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 180.

<sup>199</sup> Там же. – С. 406.

<sup>200</sup> Там же. – С. 407.

прошлое, которое способствует его переживанию в новом модусе эпитафальной памяти, тем самым актуализируя в целом жанровую традицию эпитафии. Это стихотворения «На Голгофе» (1923), в котором распятый Иисус вспоминает «домик в переулке пестром, // и голубей, и стружки на полу»<sup>201</sup>, и «Мать» (1925), где все внимание сосредоточено на горе «седой и страшной» Марии, потерявшей прежде всего не Мессию и спасителя людей, а единственного и любимого сына.

Мария, что тебе до бреда рыбаей!  
 Неосяземо над горестью твоей  
 дни проплывают, и ни в третий,  
 ни в сотый, никогда не вспрянет он на зов,  
 твой смуглый первенец, лепивший воробьев  
 на солнцепеке, в Назарете<sup>202</sup>.

Определенная авторская деканонизация новозаветных персонажей (в том числе их психологизация) полемизирует не только с привычным олитературенным образом распятого Христа и скорбящей Богоматери (в частности, экфрастическим описанием скульптурных и живописных изображений, достаточно разработанным в литературе христианских стран), но и с жанровой риторикой эпитафии.

Наконец, в творчестве Набокова прослеживаются и автоэпитафальные мотивы, история которых тоже насчитывает несколько столетий. Однако необходимо обратить внимание на своеобразие лирического подхода писателя к их образному воплощению. По большому количеству стихотворений, в которых так или иначе затронута проблема собственной смерти, можно судить, что модус «*memento mori*» был актуален для Набокова в течение всей жизни, а также о том, что автор искал новые пути разрешения и поэтического выражения этой проблемы. Так, в стихотворении «Смерть» (1920) в момент ухода лирический герой вдруг вспоминает, «что любил... теплых и слепых

<sup>201</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 146.

<sup>202</sup> Там же. – С. 242.

щениат»<sup>203</sup>; в узелке представшего перед Петром странника («Когда я по лестнице алмазной...», 1925) оказывается «два-три заката, женское имя и темная горсточка земли родной»<sup>204</sup>, а символом едва ли не вечной памяти становится ласточка («Ласточка» из романа «Дар», 1938). Следует отметить, что в каждом из этих стихотворений автор принципиально отказывается от высокой риторики и классических приемов в освещении мортальной темы; как правило, он использует простой и ясный образ, едва ли не бытовую деталь или привычный элемент окружающего мира, которые в данном контексте становятся драматическим акцентуаторами, и их семантико-конструктивная и этическая роль многократно возрастает. Субъектная организация текста такова, что лирический герой всегда является непосредственным и активным участником «пограничной ситуации», воспринимая уход из жизни с наивной, полудетской простотой, усиливающей его драматический эффект.

Особенно интересным в этом плане является стихотворение «Расстрел» (1927). Лирическая фабула этого небольшого произведения весьма необычна: сон о возвращении на родину – картина воображаемого расстрела – благополучное пробуждение – сожаление о том, что сон не был явью. Все привычные формальные и композиционные ходы автоэпитафии здесь нарушены, хотя главные компоненты (близость смерти, ужас перед ней) присутствуют. Содержательная оригинальность стихотворения заключается в необычной авторской рефлексии: смерть на родине одновременно и ужасна и желанна, но, к несчастью, невозможна.

В целом же можно сделать вывод о том, что, отталкиваясь от классических форм и не отказываясь от тематических концептов эпитафии (жизнь/смерть, память/забвение и др.), от ее жанровых маркеров, В. Набоков постепенно отходит от ее типичной модальности и стилистических формул, индивидуализирует эпитафию активным введением лирического субъекта и размыкает ее жанровые границы общим контекстом мемориальной поэзии.

<sup>203</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 367.

<sup>204</sup> Там же.

### 3.6. Инвектива В. Набокова: тематические и стилевые модификации

Инвектива (лат. *investiva oratio* – бранная речь) как европейский речевой жанр страстной полемики, доходящей часто до обличения и обвинения, имеет глубокие архетипические корни – это прежде всего «народная смеховая культура» (М. Бахтин), а также фольклорный заговор и магический ритуал. От бранных ямбов и фесценнин ранней античности она поднялась до уровня ораторского искусства, а обращение к дальнейшей истории инвективы позволяет сделать вывод о востребованности этого жанра в самых разные эпохи ввиду его социальной актуальности.

Инвектива, возникшая как форма и средство общественно-политической риторики в античную эпоху, считалась одной из разновидностей памфлета и по своему пафосу была близка античным филиппике, диатрибе, язвительной эпиграмме, в какой-то степени меннипее, стихотворной сатире, а позже византийскому псогосу (хуле) – тем жанрам, которые возникли на границе публицистики (в ее конкретном функциональном проявлении) и художественной литературы, в том числе и поэзии. Часть этих форм получила отчетливый жанровый статус (например, эпиграмма), некоторые до сих пор воспринимаются как достаточно свободные компоненты риторического модуса или литературного дискурса. Все эти жанры и формы при общей модальности и доминанте предполагают обличительный пафос в отношении конкретного или предполагаемого оппонента (инвектума) и отличаются друг от друга элементами структуры, степенью проявления эмфазы, используемыми узуальными средствами (пейоративами и др.), особенностями проявления авторской позиции (наличие или отсутствие достаточно персонифицированного инвектора как выразителя рефлексии).

По одному из определений, «инвектива – это культурный феномен социальной дискредитации субъекта»<sup>205</sup>; эта форма обычно характеризуется особой резкостью обличения, соответствующим пафосом, а также риторическим инструментарием (особые лексика и синтаксис, свойственные данному

<sup>205</sup> Новейший философский словарь (Можейко М.А.). – Минск, 1998. – С. 262.



узусу, спорадические или экспликативные пейоративные номинации, императивы, междометия и др.); в данной форме очень редко используется ирония, свойственная, например, сатирической эпиграмме.

Чрезвычайно востребованным оказался этот жанр в поэзии, причем его вполне можно считать не зависящим от хронологических, национальных, политических и пр. рамок и ограничений. В русской поэзии к нему обращались, например, А. Кантемир («На хулящих учение»), А. Пушкин («Клеветникам России»), М. Лермонтов («Смерть поэта»), Н. Некрасов («Размышления у парадного подъезда») и многие другие. Большой популярностью пользовалась инвектива и на рубеже XX–XXI вв., достаточно упомянуть имена А. Блока, В. Маяковского, представителей так называемой пролетарской поэзии.

Тем не менее до сих пор представляется спорной точка зрения, рассматривающая инвективу как особый лирический жанр, так как при сохранении основных компонентов жанровой основы: темы, модальности, пафоса, имманентных элементов жанрового канона – такие, казалось бы, устойчивые признаки классического жанра, как модальность и матрица, здесь не только не обладают устойчивостью, инвариантностью, но бесконечно варьируются, показывая уникальные возможности жанрового синтеза. И действительно, инвектива может приобретать формы послания (эпистолы), сатиры, эпиграммы, валеты, завещания и др., при этом сохраняя и диалогичность, и тенденциозность, ситуативно используя возможности таких приемов, как антитеза, амплификация, пародия, ирония и др.

Поэтому закономерно, что в последние десятилетия российское литературоведение уделяет исследованию возможностей и особенностей инвективы большое внимание; в ряде работ рассматривается и вопрос о ее жанровом статусе. Среди них можно назвать публикации С.А. Матяш («Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса», 2004, «Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева», 2007), С.Н. Реутовой («К вопросу о генезисе жанра инвективы», 2007), диссертационные работы Н.А. Анненковой

(«Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова», 2004), Г.М. Бралиной («Жанр инвективы в русской лирике середины XIX века», 2008), А.Л. Краковяк («Инвектива как литературный жанр: проблемы структуры и генезиса (на материале русской и польской поэзии XIX-XX вв.)», 2010) и др. В ряде работ рассматриваются такие вопросы, как подтверждение жанрового статуса инвективы, построение теоретической модели данного жанра, анализируются константные, доминантные и факультативные признаки жанра применительно к инвективам разных временных отрезков.

Общественно-политическая ситуация в России первых трех десятилетий XX в. способствовала повышенному интересу прозаиков и поэтов к таким жанрам и формам, которые традиционно относят к «хулигельным» и сатирическим. Оказываются востребованными социально-идеологическая риторика и публицистика, вновь актуальным становится памфлет, критический очерк (Л. Толстой, М. Горький, В. Короленко), прозаическая и стихотворная сатира (А. Аверченко, Ф. Сологуб, Саша Черный), иногда диаметрально меняется жанровая модальность «хвалебных» лирических жанров, трансформируя их в сатирические («Гимны» В. Маяковского), достаточно активно используются в поэзии и инвективные элементы (З. Гиппиус «Все кругом», 1904, В. Маяковский «Нате!», 1913).

После 1917 года в связи с изменениями в политической жизни России и их последствиями особенно актуальными становятся литературные произведения, которые в той или иной форме включали в себя компоненты обличительного содержания, причем инвектива оказалась одинаково востребована в выражении позиций обоих противоборствующих лагерей.

Можно отметить, что в контексте жанрового синтеза начала XX в. она значительно расширила свои возможности, в том числе смогла реализовать и свой жанровый потенциал. Во-первых, инвектива стала активно использоваться в качестве жанровой вставки в различных лирических произведениях или выступать в роли компонента жанровой контаминации. Во-вторых, в ряде стихотворных произведений, сохранив свою публицистическую направ-

ленность, она стала приобретать признаки лирического жанра (отчетливо выраженная авторская рефлексия, константность жанровой модальности и пафоса, доминантных особенностей, сравнительно устойчивый поэтический инструментарий при относительной свободе жанровой темы). Не так часто выступая в «чистом» виде, инвектива стала востребованным элементом лирического дискурса.

Инвективные элементы достаточно часто встречаются в поэтическом творчестве В. Набокова, и это, конечно, в значительной степени объясняется фактами его биографии, расставанием с родиной, эмиграцией. Несмотря на близость западноевропейской культуре и, казалось бы, довольно успешную (в отличие от значительного числа эмигрантов) «встроенность» в нее (обучение в Оксфорде, пятнадцатилетняя литературная деятельность в Германии), Набоков сохранил трепетную любовь к своему Отечеству, но не к Советской власти, которую он всегда воспринимал крайне враждебно, считая себя изгнанником «из дикой той страны, где каплет кровь на снег»<sup>206</sup>.

Поэтому инвективные элементы – гневное обличение, обвинительный пафос, ноты боли, вызванные резким неприятием существующего в России порядка, особенно часто встречаются в стихах, написанных на рубеже 20-х гг. В стихотворении «Поэт» (1918) сочетаются темы изгнания, размышления над судьбой лирического героя, во многом ассоциированного с автором (один из приемов автокоммуникации: субъект – субъект), и гневные и горькие выпады по поводу губительных, по мнению Набокова, изменений в революционной России:

... Там занимаются пожары,  
там, сполохами окружен,  
мир сотрясается, и старый  
переступается закон.  
Там опьяневшие народы  
ведет безумие само, –  
и вот на чучеле свободы  
бессменной пошлости клеймо<sup>207</sup>.

<sup>206</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 117.

<sup>207</sup> Там же. – С. 32.

В отличие от большинства образцов классической инвективы, имеющих персонифицированный объект авторской рефлексии, для Набокова враждебным и ненавидимым инвектумом является революционный процесс – «безумие само». Повтор слова, фраз, используемый как выразительное средство еще в античной риторике, здесь еще играет роль анафоры. Лексика этого фрагмента имманентна теме, детерминирована обличительным пафосом, обусловленным жанровой модальностью: «пожары», «сполохи», «опьяневшие народы», «безумие», «чучело свободы», «пошлости клеймо» – семантический потенциал этих элементов, их концентрация служат целям экспликации, поэтому все образы металогичны, обладают широкой коннотацией, эмотивны, формируют соответствующий модус. Однако созданная картина не вызывает ощущения резиньяции, ее цель – создание особого лирического дискурса, обращение к соотечественникам-эмигрантам, испытывающим те же чувства и эмоции.

Иногда инвективная вставка служит лишь для привлечения внимания к острой для автора теме, играя роль своеобразного катализатора, вызывающего резкую реакцию. Так стихотворение «Россия» (1919) начинается строками: «Не все ли равно мне, рабой ли, наемницей // или просто безумной тебя назовут?»<sup>208</sup>, но пафос и жанровый мотив, следующие за этой фразой не продолжают инвективную тему, а развиваются по принципу бинарной оппозиции – как элегически-ностальгические: в их основе нескрываемая, эксплицитно выраженная любовь к родине. Молодой поэт уже использует возможности жанрового синтеза, смело совмещая элементы разных стилистических и жанровых систем, форм и приемов, что, однако, не приводит к дивергенции лирического модуса, жанровой эклектике.

Использует Набоков это и дальнейшем, по-разному комбинируя элементы лирической структуры. Так в стихотворении «Поэты» (1919) от элегической темы неприкаянности и ненужности лирического героя – поэта, которому выпало жить «в годы грохота и смрада», автор переходит к

---

<sup>208</sup> Тамм же. – С. 64.

обличительному пафосу, но здесь инвективный эмотив (вновь автокоммуникативный) служит для передачи не гнева, а горечи и обреченности, что не противоречит сути инвективы как литературно-публицистической формы, хотя здесь она обретает характер и лирической медитации, становится близка по структуре эклоге, в основе которой противопоставление двух миропониманий.

Так беспощаден гул окрестный,  
людей так грубы города,  
нам так невесело и тесно, –  
что мы уходим навсегда...  
И, горько сжав сухие губы,  
глядим мы, падшие цари,  
как черные дымятся трубы  
среди перьев розовой зари<sup>209</sup>.

Такая же горечь звучит и в инвективной вставке стихотворения «Возвращение» (1920); с болью создает автор картину угасания той России, которую он знал и любил: «Могилы голые найдем мы – разрушенье, // неузнаваемы дороги, – все смела // гроза глумливая, пустынен край, печален...»<sup>210</sup>. Лик революции – «безумие само» – здесь трансформируется в образ «грозы глумливой», инвективные элементы все более обретают лирическую детерминацию.

Стихотворение «России» (1921) открывается, казалось бы, набором привычных для инвективы императивных элементов, но функция их диаметрально противоположна, достаточно автору употребить перед глагольными формами, свойственными обличительному пафосу, частицу НЕ: «Не предаюсь пустому гневу, не проклиная, не молю...»<sup>211</sup>.

Подобный прием, который можно назвать псевдоинвективой, использован Набоковым и в уже очень зрелом стихотворении «К России» (1939). Начальное обращение «Отвяжись, я тебя умоляю! // Вечер страшен,

<sup>209</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 151.

<sup>210</sup> Там же. – С. 135.

<sup>211</sup> Там же. – С. 308

гул жизни затих...»<sup>212</sup> не вызывают сомнения в использовании риторического инструментария инвективы, однако это только сознательно включенный в качестве лирической экспозиции апофатический эпатарующий элемент, за которым стоят выстраданные уже десятилетиями разлуки мотивы любви и боли по отношению к родной земле. Первая строка при внешнем инвективном императиве звучит как высокая трагическая нота, передающая чувства человека, лишенного родины и не способного ее забыть. Поэтому резко и страстно заявленная готовность лирического героя «обескровить себя, искалечить, // не касаться любимейших книг, // променять на любое наречье // все, что есть у меня, – мой язык»<sup>213</sup> говорит не о ненависти, а о глубокой душевной боли. Таким образом, инвективные формы, внешне выполняя свои атрибутивные функции, органически становятся компонентом иного лирического жанра.

Как видно из вышесказанного, значительное количество стихотворений Набокова, где можно выделить инвективные элементы, достаточно разножанровы и связаны прежде всего с темой покинутой родины. Вместе с тем инвективу поэт использовал и в ряде других стихотворений, причем в некоторых из них он явно следовал классической традиции «золотого века» русской литературы.

В 1928 г. появляется большое стихотворение «Разговор», построенное как диалог Писателя, Критика и Издателя; его тематика и форма отсылают нас, прежде всего, к известным образцам А. Пушкина и Н. Некрасова, использовавших подобную лиро-драматическую форму для выражения разных точек зрения на острые социальные и другие темы. Каждый из участников данного диалога выражает свое мнение по поводу современного литературного процесса как в Советской России, так и в русской эмиграции. Наиболее полемично заострена позиция Критика (именно он, наряду с Писателем, является основным выразителем авторской рефлексии). Безжалостно критикуя

<sup>212</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 269.

<sup>213</sup> Там же. – С. 269.

недостатки советской вульгарно-идеологизированной литературы 20-х гг., он использует значительный диапазон средств, свойственных инвективе. Приведем несколько высказываний Критика:

...Тошно мне заране.  
 У музы тамошней губа  
 отвисла, взгляд блуждает тупо,  
 разгульна хочет быть, груба;  
 все было б ничего, – да глупо.  
 Какое! Грамотеи эти,  
 Цементов, молотов, серпов,  
 сосредоточенно, как дети,  
 рвут крылья у журчащих слов.  
 Мне их убожество знакомо:  
 был Писарев, была точь-в-точь  
 такая ж серенькая ночь...<sup>214</sup>

В целом автор использует прием иронии, но намеренно не воздерживается от ярко выраженных пейоративов – резких и грубых выражений, в которых эксплицитно выражена его позиция, в основе которой обличительный пафос: идеологическая зашоренность вкупе с отсутствием таланта подвергаются здесь острой нелюбезной критике. Интересно, что «под раздачу» наравне с условными Молотовыми и Серповыми здесь попал и Д. Писарев, к которому Набоков относился весьма критично как к представителю «плебейско-демократического» лагеря, ставившему социальность литературы выше художественности.

Пушкинский след чувствуется и в незаконченном стихотворении 1931 г. (Из черновика):

Зоил (пройдоха величавый,  
 корыстью занятый одной)  
 и литератор площадной  
 (тревожный арендатор славы)  
 меня страшатся потому,  
 что зол я, холоден и весел,  
 что не служу я никому,  
 что жизнь и честь мою я взвесил  
 на пушкинских весах, и честь  
 осмеливаюсь предпочесть<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 399.

<sup>215</sup> Там же. – С. 256.

Здесь элементы инвективы органично сочетаются с эпиграмматическим началом, к тому же лирический герой (инвектор) проявляет свою позицию декларативно; таким образом, обличительный пафос основан на противопоставлении низости и подлости инвектума (в данном случае это собирательный образ) высокому нравственному «пушкинскому» идеалу.

Несколько другую жанровую структуру, но тоже с элементами инвективы имеет и еще одно зрелое стихотворение Набокова, посвященное теме родины (1944).

Каким бы полотном батальным ни являлась  
советская сусальнейшая Русь,  
какой бы жалостью душа ни наполнялась,  
не поклонюсь, не примирюсь  
со всею мерзостью, жестокостью и скукой  
немого рабства – нет, о, нет,  
еще я духом жив, еще не сыт разлукой  
увольте, я еще поэт<sup>216</sup>.

Резкие слова обличения переходят в лирический монолог, выражение авторской рефлексии, в основе которой – с одной стороны, декларация независимости личности поэта от проявляющейся в любом виде несвободы, с другой – провозглашение либеральных ценностей в противовес социальному и идеологическому тоталитаризму, воплощением которого стала для поэта сталинская Россия.

В значительной степени инвективой по форме является полемическое стихотворение «О правителях» (1944), написанное акцентным стихом (что встречается у Набокова нечасто). Обличительный пафос стихотворения многопланов: его объектом являются не только «правители» («совершенно гнилые князьки, // толстогрудые немки и разные // людоеды, любовники, ломовики, // Иоанны, Людовики, Ленины...»), но и те, кто раболепствует перед ними, обеспечивая власть поддержкой и пиететом, а также «кучера

<sup>216</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 279.



государств... при исполнении должности»<sup>217</sup>. (Возможно, последний компонент инвективы можно считать проявлением скрытой полемики с образом гоголевской птицы-тройки, управляемой неказистым на вид кучером.) При всей любви к России Набоков не верил в ее подъем и процветание в условиях жесткого тоталитарного режима, сделавшего его и сотни тысяч русских людей изгоями.

В то же время стихотворение можно отнести и к гномической поэзии: пестрый перечень «правителей» и их приспешников нужен лишь для того, чтобы сделать трезвый и четкий вывод: «С каких это пор // понятие власти стало равно // ключевому понятию родины?»<sup>218</sup>. Резкость авторской позиции потребовала инвективных форм и средств выражения: Набоков широко использует сарказм, грубоватое просторечие («детина», «кряхтя» и др.); горечь и возмущение лирического героя подчеркивает и неровный ритм стиха.

Подводя итоги, можно отметить, что В. Набоков не всегда придерживается определенной семантической структуры инвективы (обвинение – доказательство вины – угроза), отходя от классических риторических принципов построения речи (тезис – доказательство – вывод), – композиция его инвектив достаточно свободна и служит воплощению не столько риторического и публицистического, сколько лирического начала. Обращают на себя внимание и особенности субъектно-объектных отношений в рассматриваемых произведениях поэта. Нередко используемой оказывается не типичная для классической инвективы конструкция: субъект – прямой адресат, а другие структуры, более имплицитно выраженные: субъект – субъект (автокоммуникация) и субъект – читатель-современник.

Активное и разнообразное использование инвективных элементов в лирике Набокова-Сирина также можно считать свидетельством сложных процессов полижанризма, происходящих в жанровой системе и, тем не менее, все же опирающихся на генологическую традицию.

<sup>217</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 280.

<sup>218</sup> Там же.

### 3.7. Жанровые элементы мадригала в лирике В. Набокова

Традиционное определение мадригала, пожалуй, в очень незначительной степени характеризует его жанровые признаки: «Мадригал (фр. *madrigoal*, итал. *madrigoale* – песня на родном языке) – в классической поэзии небольшое по объему стихотворение хвалебного содержания (в противоположность эпиграмме, с которой сходно по объему и структуре)...»<sup>219</sup>. В других словарях к этой дефиниции добавляются еще некоторые признаки: адресованность, как правило, женщине, включение комплимента как его постоянного содержательного компонента. Таким образом, прежде всего обращается внимание на его жанровую тему и жанровую модальность, однако другие признаки жанра не рассматриваются, что дает возможность весьма свободной его трактовки.

Возникнув первоначально как прикладной музыкально-поэтический жанр, мадригал получил самостоятельное развитие в эпоху формирования «нового сладостного стиля» в творчестве таких известных мастеров лирики, как Данте, Петрарка, а позже Ариосто, Тассо и др., произведения которых впоследствии в значительной степени повлияли на формировании поэтики классической западноевропейской лирики. Начиная с XVII в. он приобретает галантный характер, выражая изысканную похвалу, объектом которой выступает преимущественно женщина аристократического круга; определяется и его формат – не более 14 стихов, хотя твердой строфической формой мадригал не стал.

Сложившееся единство темы и стиля, с одной стороны, способствовало формированию гармонически организованной интенции, исключаящей, как правило, расхождение между эксплицитными и имплицитными компонентами поэтического текста, а с другой стороны, неопределенность матричных признаков и размытость канонов неизбежно приводили к таким явлениям, как жанровый синтез и жанровая контаминация. И действительно, жанру

<sup>219</sup> Словарь литературоведческих терминов (ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев). – М., Просвещение, 1974. – С. 199.

мадригала по тематике и пафосу могут быть близки, например, любовные сонеты, очень часто содержавшие комплимент (В. Шекспир и др.), элегии, отдававшие дань прежним возлюбленным, в целом произведения адресованной лирики. Гибкие жанровые границы мадригала допускают тематические, строфические или иные заимствования при вариативном сходстве его модальности и жанрового пафоса с другими поэтическими формами.

Можно предположить, что именно поэтому судьба мадригала как жанра русской лирики сложилась достаточно своеобразно. Интересно, что в начале XIX века он воспринимался еще как небольшое стихотворение комплиментарного характера безотносительно к полу адресата и креативной ситуации (например, мадригал Ленского в память о бригадире Дмитрие Ларине, по сути, представлял собой полуэпитафию-полуэлегию). Мадригал, казалось бы, был достаточно востребован как вид «интимного» жанра в эпоху романтизма («М...ой», «Ее глаза» А. Пушкина, «Душа телесна!», «К.С. Сабуровой» М. Лермонтова, «Финским красавицам» Е. Баратынского и др.), но вместе с тем любовная лирика в этот период продолжала развиваться своими путями, а мадригал в поэтической практике все более оттеснялся на периферию, постепенно становясь «альбомным» жанром. Интерес к нему у больших поэтов постепенно теряется; например, Ф. Тютчев и А. Фет при всем многообразии своей любовной лирики редко обращаются к этой форме. Можно предположить, что авторов не всегда могли устроить формальная узость темы при хотя и не заявленном, но традиционно соблюдаемом лаконизме мадригала, не позволяющем в достаточной степени выразить авторскую интенцию, а также известная исчерпанность стилистических фигур обращения к адресату (апеллятивов), неизбежно приводящая к их «фразеологизации».

Интересно отметить, что в российском литературоведении мадригалу, по сравнению с другими лирическими жанрами, посвящено гораздо меньше научных исследований и публикаций (наиболее значительная работа

последних лет – кандидатская диссертация М.В. Бухаркиной «Поэтика русского мадригала XIX в.», СПбГУ, 2008). В ней автор, помимо прочего, останавливает внимание на разрушении жанрового канона мадригала (и без того не слишком устойчивого) в первой трети XIX в. и его жанровых трансформациях. Исследователь приходит к выводу: «Потенциальный способ обновления изжившей себя жанровой формы кроется, во-первых, в точках соприкосновения с другими стихотворными жанрами и их возможном синтезировании; во-вторых, в обогащении мотивной структуры, диапазона тематики, сюжетов и ситуаций – в выходе за пределы традиционного и устоявшегося способа выражения»<sup>220</sup>.

Очевидно, именно поэтому интерес к мадригалу как объекту лирической конвергенции, суггестивные и жанровые возможности которого не были исчерпаны, снова возник именно у лириков Серебряного века, в период реформирования классической поэтики. К нему обращались Н. Минский (матригал в форме сонета «Зачем в своей красе увериться желая...»), В. Брюсов («Ты – женщина, ты – книга между книг...»), К. Бальмонт («О в душе у меня столько слов для любви...», положен на музыку Н. Мясковским), И. Северянин («Увижу ль вас, я вами околдован...») и другие. Многими из них этот жанр в силу зыбкости формальных границ воспринимался как объект поэтических опытов. Один из характерных примеров подобных экспериментов – матригал В. Брюсова «Мой маяк» (1914):

Мой милый маг, моя Мария, –  
 Мечтам мерцающий маяк.  
 Мятажны марева морские,  
 Мой милый маг, моя Мария,  
 Молчаньем манит мутный мрак.  
 Мне метит мели мировые  
 Мой милый маг, моя Мария,  
 Мечтам мерцающий маяк!<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Бухаркина М.В. Поэтика русского мадригала XIX века. – СПбГУ, 2008.  
 URL: <http://www.dissercat.com/content/poetika-russkogo-madrigala-xix-v>.

<sup>221</sup> Брюсов В.Я. Серебряный век. Поэзия. Стихи русских поэтов рубежа 19-20 веков.  
 URL: [http://silveragepoetry.blogspot.ru/2016/08/blog-post\\_753.html](http://silveragepoetry.blogspot.ru/2016/08/blog-post_753.html).

Автор, явно для демонстрации своего поэтического мастерства, использует изысканную форму триолета, а также показывает возможности аллитерации (тавтограммы); однако в данном случае игровая форма очевидно доминирует над содержанием.

Подобными экспериментами (особенно в ранний период творчества) увлекался и В. Набоков, но это редко проявляется в его лирических стихотворениях о любви, в основе которых чаще всего лежит классическая традиция. И если среди них сложно выделить мадригал в его «чистом виде», то, безусловно, можно говорить о своеобразном жанровом гнезде любовной лирики – следствии явлений жанрового синтеза, где в той или иной степени встречаются компоненты мадригала.

Некоторое влияние А. Блока можно увидеть в раннем стихотворении «Ты на небе облачко нежное» (1918). Установочный комплимент здесь начисто лишен светской галантности, он эксплицируется чередой метафорических сравнений, выражающих авторскую интенцию, которая в данном случае принимает интимно-исповедальную, искреннюю тональность:

Ты на небе облачко нежное,  
ты пена прозрачная на море,  
ты тень от мимозы на мраморе,  
ты эхо души неизбежное...<sup>222</sup>

Этому восприятию способствуют также прием анафоры и амплификация, многочисленные инверсии, кольцевая дактилическая рифма, риторический вопрос, обращенный к возлюбленной, а также характерная для Блока гипаллага. Таким образом, уже в раннем творчестве поэта чувствуется особый лиризм, который в дальнейшем, освобождаясь от чужого влияния, будет обретать все более индивидуальный голос.

«Незнакомку» Блока напоминает также стихотворение «Встреча» (1923), на это недвусмысленно указывает и эпиграф, и композиция, где сквозь монолог лирического героя проступает новеллистическая основа, и средства

<sup>222</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 53.

создания образа таинственной женщины, возникшей из полумглы: «Быть может, необманной, жданной // ты, безымянная, была?»<sup>223</sup>. Конечно, это произведение, как и стихи Блока, мало напоминает привычный мадригал, и все же назначение стихотворения – комплимент женщине – напоминает о жанровой доминанте.

Ранее было отмечено, что мадригалу могла быть присуща и определенная элегичность, как правило ведущая к изменению лирического модуса. Это можно отметить, например, в стихотворениях «Будь со мной прозрачнее и проще» (1919), «Знаешь веру мою?» (1921), «Первая любовь» (1930), где обращение к женщине служит лишь поводом для драматической исповеди героя, для личных воспоминаний. Однако последние строки «Будь нежней, будь искреннее. Помни // ты одна осталась у меня»<sup>224</sup>, «Полюблю я тебя оттого, что заметишь // все былинки в луче бытия...»<sup>225</sup> возвращают читателя к жанровой основе – лирическому посланию-обращению к женщине, где нет прямого комплимента, однако названы те качества адресата, которые, по мнению автора, делают его достойным любви и уважения.

Совсем иной характер (заставляющий вспомнить шуточный мадригал Г. Державина «Если б, милые девицы...») имеет маленькое стихотворение «Пчела» (1919). Комплимент здесь не обретает ярко выраженной адресации, он проявляет себя в виде воспоминаний о «путях любви». А метафора «поцелуев мед пурпурный», хранящийся в «сотах памяти», рождает и ассоциативный образ пчелы, в которую готов превратиться лирический герой: «А уж в полдень полновластный – // в ту весеннюю страну // прилечу пчелою красной // и к твоим устам прильну»<sup>226</sup>. В этом и других стихотворениях («М. Ш.», 1920; «Позволь мечтать. Ты первое страданье...», 1922; «Ее душа, как свет необычайный...», 1922 и др.) при сохранении мадригальных мотивов и фигур, образ возлюбленной иницирует, прежде всего, расширение

<sup>223</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 353.

<sup>224</sup> Там же. – С. 83.

<sup>225</sup> Там же. – С. 298.

<sup>226</sup> Там же. – С. 62.

лирического пространства медитации, а комплимент становится средством характеристики не столько женщины, сколько адресанта, служит формой проявления чувств лирического героя.

Много аналогичных примеров можно найти в сборнике «Гроздь» (1923). В первом стихотворении маленького цикла «Ты» (1922) также существуют параллельно два образа – творец и его возлюбленная, облик которой он безуспешно пытается воспроизвести в скульптурном портрете:

Порой казалось мне, что кончен тонкий труд,  
 что под рукой моей твои уста поют,  
 что я запечатлел живое выражение,  
 все тени, все лучи любимого лица...  
 но, встретившись с тобой, я чувствовал, как много  
 еще не найдено, как смутно, как убого  
 подобие твое...<sup>227</sup>

Стихотворение о любви, продолжающее нести в себе некоторые жанровые признаки мадригала, драматизируется (вводится диалог) и новеллизируется: в нем становится преобладающим не столько выразительный, сколько повествовательный компонент – усиливается нарративная составляющая. Эти приемы, позволяющие глубже раскрыть состояние лирического героя через ретроспективное обращение к женщине, автор использует и в ряде других стихотворений («Когда захочешь, я уйду...», 1922; «В полнолуние, в гостиной пыльной и чистой...», 1922 и др.).

В стихотворении «Итальянке» (1920) Набоков создает очень интересную модель, которую можно классифицировать как «антимадригал» (однако имеется в виду не подмена комплимента инвективой, что можно встретить, например, в поэтическом наследии И. Бунина и что, безусловно, диаметрально меняет характер жанра, превращая его в саркастическую эпиграмму). Возможно, В. Набоков использует прием М. Цветаевой («Мне нравится, что вы больны не мной...», 1915), который позволяет выразить свое отношение к объекту рефлексии без помощи комплимента, но с использованием анти-

<sup>227</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 184.

фразиса. Тем не менее лирическое мастерство и М. Цветаевой, и В. Набокова таково, что читатель понимает, что стоит за внешним выражением благодарности лирического героя за «невнимание»: затаенное и сильное чувство невоплощенной любви, мягкий элегизм: «...на каменных устах прекрасного былого // улыбкою горит несказанное слово – // невоплощенная мечта»<sup>228</sup>.

Еще одно средство комплиментарности без использования привычных мадригальных штампов – изображение достоинств женщины с помощью не только визуальных, но и акустических компонентов, из которых складывается ее облик, характер, черты личности. Так в стихотворении «О, светлый голос, чуть печальный...» (1922) таким средством является звук речи женщины – «пугливый, ласково-хрустальный». «Очарованье звуковое, // не умолкай, звени, звени...»<sup>229</sup> – просит лирический герой, и весь строй стихотворения с напевным четырехстопным ямбом, разнообразием пиррихий, чередованием перекрестной и кольцевой рифм звучит удивительно музыкально.

Подобный же прием можно видеть и в стихотворении «Все окна открыв, опустив занавески, // ты в зале сказала роялю: живи!» (1922)<sup>230</sup>. Здесь не облик, но образ женщины складывается из двух компонентов – плавных движений рук, которые «как бледные бабочки, плавно носились // по черным и белым цветам», и рожденных ее игрой звуков: «Под левой – мольба зазвенела несмело, // под правую отклик волнисто возник...»<sup>231</sup>. Возможно, такой прием можно оспорить в степени его принадлежности к прямому комплименту, и все же при их сравнении можно отметить сходство с мадригалом в таких его жанровых компонентах, как тема, модальность, пафос, доминанта.

Однако в творчестве Набокова можно встретить мадригал и в почти чистом виде; таким является, например, стихотворение «Глаза» (начало 20-х гг.). По-восточному пышный комплимент заключен в зеркальную рамку двустиший:

<sup>228</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 145.

<sup>229</sup> Там же. – С. 191.

<sup>230</sup> Там же.

<sup>231</sup> Там же.



Под тонкою луной, в стране далекой, древней,  
так говорил поэт смеющейся царевне:

Напев сквозных цикад умрет в листве олив,  
погаснут светляки на гиацинтах смятых,  
но сладостный разрез твоих продолговатых  
атласно-темных глаз, их ласка, и отлив  
чуть сизый на белке, и блеск на нижней веке,  
и складки нежные над верхнею, – навеки  
останутся в моих сияющих стихах,  
и людям будет мил твой длинный взор счастливый,  
пока есть на земле цикады и оливы  
и влажный гиацинт в алмазных светляках.

Так говорил поэт смеющейся царевне  
под тонкою луной, в стране далекой, древней...<sup>232</sup>

Это стихотворение, как часто бывает у В. Набокова, многослойно: его центральную часть можно считать едва ли не классическим мадригалом, в то же время это изысканная ориенталистская стилизация, но основное направление авторской интенции все же иное: это даже не размышление, но утверждение – поэтическое творчество способно сохранить и передать потомкам образ всего, что есть в этом мире, в том числе и обаяние женской прелести – в мадригале.

Подводя итог, можно сказать, что в лирике В. Набокова, его стихах, адресованных женщинам, достаточно часто используются элементы такого жанра, как мадригал. Здесь он редко имеет традиционную форму, тем не менее, его многие компоненты, не являясь доминирующими, продолжают выполнять свою жанровую функцию. В рассматриваемых случаях мы можем говорить о разной степени проявления жанровых особенностей мадригала: темы, пафоса, модальности, доминанты. В то же время в лирике Набокова можно проследить и процессы жанровой трансформации, среди которых значительное место занимает жанровый синтез (например, такие его проявления, как жанровые контаминации и вставки), в данном случае можно

<sup>232</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 194.

говорить о взаимопроникновении любовно-мадригальной лирики, элегии, лирического монолога, послания.

### **3.8. Урбанистика В. Набокова**

«Городская» тема в европейской поэзии вообще и в лирике в частности сформировалась и получила жанровое оформление в период античности, когда на смену относительно небольшим полисам пришли крупные густонаселенные конгломераты, все в большей степени влиявшие на характер цивилизации (среди ранних урбанистических антологий можно отметить, например, цикл из двадцати стихотворений «О знаменитых городах» позднелатинского поэта Авсония, IV в.).

Со времен средневековья человеческая цивилизация постепенно все больше приобретала урбанистический характер, особенно интенсивно развивались европейские столицы, и город все чаще закономерно становился предметом интереса и изображения в литературных произведениях. Города плутовского романа, классицистической трагедии, романтической новеллы, натуралистического очерка становились уже не фоном для действия, а важными компонентами литературного дискурса.

Многие европейские поэты также в той или иной степени касались городской темы в разных ее проявлениях, в том числе и жанровых (А. Грифиус и др.), однако как особое жанровое направление лирики урбанистика уверенно заявила себя, пожалуй, лишь в XIX веке. Появляются «Парижские картины» Ш. Бодлера, «Лондон» О. Барбье, большие «городские» поэтические циклы Э. Верхарна, Т.-С. Элиота и других авторов.

Тема города в разных ее аспектах активно вошла в русскую поэзию, очевидно, в XVIII в., но в качестве самостоятельного тематического направления лирики стала рассматриваться лишь в XIX в., благодаря появлению в этой области значительных произведений русских классиков, среди которых А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Некрасов и др. Интересно проследить, как в рамках этой темы раздвигаются жанровые границы – от

одического начала, унаследованного еще от классицизма, до очерковой точности, а затем сатиры, инвективы и даже антиурбанистики (истоками жанра которой можно считать, пожалуй, эклогу). Дихотомическое начало «городской темы», оба компонента которой в дальнейшем получили значительное развитие, емко и глубоко выразил А. Пушкин в строках о Петербурге: «Город пышный, город бедный...»

Активно разрабатывался этот тематический контент и в лирике рубежа XIX–XX вв.; среди поэтов, отдавших дань урбанистике, можно назвать К. Фофанова («Чудовище»), А. Блока («Венеция», «Флоренция»), М. Цветаеву («В Париже», «Стихи о Москве»), Б. Пастернака («Венеция», «Петербург»), Д. Мережковского (цикл «Конец века. Очерки современного Парижа»), К. Бальмонта, И. Бунина, Н. Гумилева, В. Маяковского. Следует отметить, что и антиурбанистическая тема в этот период тоже очень часто встречается в русской поэзии, причем она находит место не только в творчестве авторов – представителей крестьянского круга (С. Дрожжин, С. Есенин), но и в произведениях «чисто городских» лириков (В. Маяковский, О. Мандельштам).

До сих пор в литературоведении спорным является вопрос о принадлежности урбанистической поэзии к лирическому или лиро-эпическому жанрово-родовому комплексу, так как при наличии отчетливо выраженной жанровой темы и жанровой доминанты устойчивость матричных элементов вызывает сомнение в силу их вариативности.

Возможно, урбанистическую поэзию, как и антологическую, нужно рассматривать как наджанровое историко-типологическое образование образование с высокой степенью валентности, позволяющей объединить в рамках этого контента значительное количество жанров, которые существовали в более раннюю эпоху и уже обрели статус самостоятельности и самодостаточности (ода, сонет, элегия и др.). Таким образом, можно выделить у этого направления признаки, как мегажанра (общая интенция), так и метажанра (сходные принципы построения художественного мира).

Актуальным этот вопрос оказался на рубеже XIX–XX вв., когда в связи с различными литературными процессами, в том числе связанными с расширением тематических границ лирики и усилением индивидуально-авторского публицистического начала, наметились тенденции по формированию новой жанровой парадигмы, иного типа жанрового мышления.

Можно отметить, что в последние десятилетия появилось значительное количество литературоведческих публикаций, посвященных поэтической урбанистике. Среди них можно отметить статьи В.В. Абашева «Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева» (1988), И.С. Приходько «Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города» (1989), Д.М. Магомедовой, Н.Д. Тamarченко «Демонические городские локусы в литературе русского символизма» (2009); Ю.А. Марининой «Образ города-сна в художественной картине мира В.Я. Брюсова: традиции Ш. Бодлера и П. Верлена» (2009), книгу Т.И. Володиной «Город Серебряного века» (2017), диссертационное исследование Т. Кевсер «Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова» (2017) и др.

Стремительный рост количества городов в этот период, резкое увеличение их населения, активная индустриализация городской инфраструктуры, усиление значимости роли урбанистического фактора в мире и в России, формирование особого вида культуры – в противовес привычной для XIX века сельской и усадебной – все это привело к формированию отчетливо выраженного урбанистического жанрово-концептуального направления в литературе индустриально развитых стран. Новые эстетические потребности, усложнившееся представление о человеке, многообразии его связей с миром вызывают к жизни соответствующие этому представлению сложные художественные формы. Отозвалась на эти процессы и лирика, этим объясняется пересмотр традиций классического «урбанистического» наследия, трансформация жанрообразующих факторов, интерес к маргинальным жанровым формам и различным модификациям жанровых вариантов.

В поэтическом творчестве В. Набокова можно выделить два противоположных и в то же время сопоставимых жанровых направления. Содержание первого структурируется системой концептов «природа», «деревня» и «усадьба» (об этом подробнее говорится в главе, посвященной жанру элегии в творчестве поэта), содержание второго определяется концептом «город». Эти направления представлены в самых разнообразных индивидуально-авторских модальностях и жанровых воплощениях.

В доэмигрантский период (до 1919 г.) двоемирие этого набоковского мировосприятия можно считать органичным, не содержащим в себе антагонистического конфликта, отчетливо выраженной дихотомии. Двадцать детских и юношеских лет, проведенных в России, Набоков всегда позднее воспринимал как ностальгическую идиллию, и для этого были все поводы. С одной стороны, роскошный петербургский особняк с электричеством, лифтом и телефоном – центр столичного локуса со всем многообразием его (локуса) проявлений – проспекты и набережные, конка и автомобиль, дворники и студенты. С другой стороны – многие месяцы (все больше летние), проведенные в загородном имении Выра под Гатчиной, окруженном сельскими поселениями, полями и лесами, тропы которых были многократно исхожены в детстве, изъезжены на велосипеде в отроческом возрасте. Все это образовывало в сознании поэта органичный континуум, разумность и вечность которого не подвергались сомнению.

И если этот «зеленый и живой» мир изображается поначалу радостно, а в эмиграции, как правило, с ностальгической грустью, воспроизводимой элегией как наиболее соответствующей этой авторской интенции жанровой формой, то урбанистическая тема находит в поэтическом творчестве автора воплощение в виде большого количества жанровых разновидностей.

Один из приемов, используемых Набоковым в отношении урбанистической тематики, – «очеловечивание» (антропопатизм) каких-то реалий городской среды, причем специфика эмпатического подхода поэта к изображаемому не позволяет квалифицировать его как «олицетворение» или

«персонификация», то есть обретение неодушевленным предметом «собственных» миметических или поведенческих признаков живого существа<sup>233</sup>. В этом плане интересным представляется раннее стихотворение «Лестница» (1918), уже начало которого настраивает на определенное жанрово-тематическое восприятие, так как центральный образ сразу «обозначает» тему большого дома, городского локуса. В то же время лестница как «конкретный, материальный, вещественный объект организует пространство дома по вертикали, а в аспекте символическом предстает как манифестация человеческой жизни, с этапной сменой возрастных состояний»<sup>234</sup>.

Ты – лестница в большом, туманном доме. Ты  
устало вьешься вверх среди мягкой темноты:  
огонь искусственный – и то ты редко видишь.  
Но знаю – ты живешь, ты любишь, ненавидишь,  
ты бережешь следы бесчисленных шагов...<sup>235</sup>

Метафорический образ лестницы становится концептуальной единицей, порождающей цепочку ассоциаций, он представляет собой интегрирующий мини-локус, концентрирующий в себе собирательное представление о многолюдной и многоликой городской среде, характеристикой которой являются весьма неожиданные для лирики детали – в данном контексте их роль выполняют предметно-звуковые акцентуаторы<sup>236</sup>. Это обувь безымянных городских жителей, шагающих по лестнице, и даже «характер» их ступней, ведь лестница несет следы «уродливых сапог и легких башмачков, // калош воркующих и валенок бесшумных, // подошв изношенных, но быстрых, неразумных, // широких, добрых ног и узких, злых ступней...». Это звук шагов и характер походки: «прыжки младенчества и палки деда стук, // стремительную трель поспешности любовной, // дрожь нисходящую отчаянья

<sup>233</sup> Харитонов В.С. Особенности использования образов предметного мира в лирике В.В. Набокова // Вестник Брянского государственного университета, 2015, № 2, стр. 271-275.

<sup>234</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В.В. Набокова. – Ставрополь, изд. Старопольского университета, 2005. – С. 58.

<sup>235</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 33.

<sup>236</sup> Харитонов В.С. Использование акцентуаторов в поэтическом пространстве В.В. Набокова. // Материалы XVI Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» Журнал «Евразийский союз ученых», № 7, 2017. – С. 79-81.

и ровный // шаг равнодушия, шаг немощи скупой, // мечтательности шаг, взволнованный, слепой, // всегда теряющий две или три ступени, // и поступь важную самодовольной лени, // и торопливый бег вседневного труда...»<sup>237</sup>.

Такой подход позволяет автору создать индивидуально-образную и вместе с тем обобщающую картину урбанизма – за предметно-звуковыми деталями стихотворения ощущается присутствие многолюдной городской толпы, причем локальная концентрация этих образов в рамках пространства лестницы рождает дополнительное ощущение человеческой скученности, тесноты – неотъемлемых признаков городской жизни. В жанровом отношении это стихотворение нельзя рассматривать только как бытовую зарисовку с аллегорическим подтекстом, это своего рода философема – мини-исследование городской жизни через предметные образы.

Литературоведы отмечают такое явление в лирике рубежа веков, как усиление новеллизации (Зырянов О.В. «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феминистический аспект», 2004), в основе которого если не преобладание сюжетного начала, то повышенное внимание к нему (однако при этом произведение не переходит в разряд лиро-эпических). О стихотворении Набокова тоже можно сказать, что оно новеллизировано, хотя сюжетной составляющей, а также достаточно четко обрисованных персонажей в нем нет. Однако упомянутые детали-акцентуаторы позволяют читателю домыслить историю и даже предысторию их владельцев, эти образы одновременно являются и символами и вполне реальными сюжето-образующими компонентами. Поэтому это и ряд других стихотворений Набокова с жанровой точки зрения можно охарактеризовать как лирические новеллы.

Образ родного для поэта города – Петербурга – появляется в стихах Набокова не раз, об этом можно судить даже по их номинациям – само название города не раз выступает в этом качестве («Петербург» 1921, 1922,

<sup>237</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 133

1923, «Санкт-Петербург», 1924). Эти стихотворения, тематически объединенные общим локусом, достаточно разные по направлениям авторской интенции, и у каждого из них свои жанровые особенности.

Стихотворение 1921 г. имеет признаки инвективы – с болью и негодованием говорит поэт об изуродованном революцией и разрухой родном городе («Столица нищих молчалива, // в ней жизнь угрюма и пуглива»<sup>238</sup>). В основе обличительной интенции конфликт, который проходит сквозь призму частной судьбы героя. В основе стихотворения 1922 г. ретроспективная медитация, где предмет размышления и оценки – история строительства города, потребовавшая огромных жертв («он на трясине был построен»<sup>239</sup>). (Возможно, в основу почти балладного сюжета легла библейская фраза «И море отдаст своих мертвецов» (Откр. 20-13), в то же время здесь можно увидеть и интертекстуальную коннотацию – например, содержательно-понятийную аналогию со стихотворением Н. Некрасова «Железная дорога».) Гротескный финал, когда «пошатнулся всадник медный, и помрачился свод небес», оттого что «раскрывшись, бездна отдавала замороженных мертвецов»<sup>240</sup>, можно тоже считать компонентом балладного жанра.

Стихотворение «Петербург» 1923 г. – по своему жанру довольно пространная лирическая зарисовка, в основе которой элегическая рефлексия, воплощенная в ряде ностальгических картин, сменяющих одна другую в ходе виртуальной прогулки автора в Рождественское утро («я странствую по городу родному...»). Перед его мысленным взором предстают набережная, рысаки, каток, городской сад, здания и соборы. Все образы этого эйдетиического воспроизведенного локуса согреты ностальгической грустью («в моей душе, как чудо, сохранится твой легкий лик...»<sup>241</sup>). Семантический рисунок, определяемый ключевыми образами, которые акцентированы автором, служит средством создания идиллически-элегического хронотопа. Ретроспективный

<sup>238</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 299.

<sup>239</sup> Там же. – С. 310.

<sup>240</sup> Там же.

<sup>241</sup> Там же. – С. 366.



финал (воспоминание-представление о Пушкине) связывает не только два временных плана, но и заставляет вспомнить о преемственности традиций ряда направлений русской лирики, с которыми связано произведение.

Явная, даже подчеркнутая жанровая и стилистическая дань лирике Пушкина отдана и в стихотворении «Санкт-Петербург» 1924 г. Об этом говорит весь строй произведения, обращение к символической Леиле, синтез жанровых элегических мотивов прощания с молодостью и оптимистических надежд.

Урбанистическое жанровое направление в лирике (в том числе и у футуристов), как правило, связано с использованием образов городского общежития со всеми его плюсами и минусами («адище города»), с показом обезличенной человеческой толпы. Набоков часто подходит к этой теме по-иному: в его «городских стихах» редко появляется человек вообще – как индивидуальность, персонифицированный образ или часть сообщества; автор предпочитает предметные образы-символы, которые так же часто играют роль акцентуаторов, как и в стихотворении «Лестница». Об этом говорит уже ряд названий его «городских» лирических стихотворений: «Почтовый ящик», «Футбол», «Аэроплан», «Кинематограф», «Билет» и др. Чаще всего это так же, как и ранее, жанр лирической зарисовки, где через образ предмета остро подмечаются жизненные ситуации, связанные с пребыванием в городской среде, вызывающие ассоциативные размышления. Из этих, казалось бы, спорадических «мелких» образов-деталей, как из элементов мозаики, создается картина городской жизни. Так внешне разножанровые компоненты оказываются объединенными не только общей темой, но и жанровой модальностью, что приводит к консенсусу между автором и читателем в жанровой интерпретации художественной реальности произведения.

Такую же роль в создании образа города играют и интерьеры. В стихотворении «Номер в гостинице» (1919) с помощью подчеркнута типичных образов-деталей показана ставшая уже привычной пошлость не только обстановки, но и жизни («Не то кровать, не то скамья. // Угрюмо-

желтые обои. Два стула. Зеркало кривое...»<sup>242</sup>). Лаконизм, вернее, нескрываемая скупость выразительных средств, неслучайная цветовая символика, заставляющая вспомнить произведения Ф. Достоевского, создают образ бесприютного, неуютного бытия не только конкретного автора-изгнанника, но и вообще «маленького человека», ощущающего холодность городского пространства, предназначенного только для временного пошлого бытия.

Тем не менее мотив покорения такого пространства, его «очеловечивания» прослеживается в стихотворении «Комната» (1926).

Вот комната. Еще полуживая,  
но оживет до завтрашнего дня.  
Зеркальный шкаф глядит, не узнавая,  
как ясное безумье, на меня.

В который раз выкладываю вещи,  
знакомлюсь вдруг с причудами ключей;  
и медленно вся комната трепещет,  
и медленно становится моей<sup>243</sup>.

Однако это освоение только временное: «скоро я покину и эту комнату, и этот дом...», «в другой найду опять однообразность // обоев, то же кресло у окна...»<sup>244</sup> – так трансформирует Набоков блоковский мотив скучной банальности городского бытия, неизбежности его пошлого повторения («Ночь, улица, фонарь, аптека...»).

Городские обитатели представлены у автора, как правило, достаточно обобщенно, без индивидуальных характеристик («Человек с елкой»), однако некоторые из них выделяются психологическим рисунком. Жанр стихотворения «Подруга боксера» (1924), где совмещаются лирическое и эпическое начала, а сюжет предшествует рефлексии, можно определить как исповедь («Дрожащая, в змеином платье бальном // и я пришла смотреть на этот бой...»<sup>245</sup>). Лирическая героиня наблюдает жестокий поединок, в котором

<sup>242</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 248.

<sup>243</sup> Там же. – С. 240.

<sup>244</sup> Там же.

<sup>245</sup> Там же. – С. 364.

участвует ее «друг», и на первый взгляд кажется, что она переживает за его боль, за его поражение («Волненье, гул... Тебя уносят двое...»), однако финал таит (снова по правилам новеллы и баллады) неожиданность: оказывается, что подруга боксера воспринимает его поражение на ринге едва ли не как месть за его жестокую ревность («за взгляд и за ответный взгляд соседа // ты бил меня наотмашь по глазам»<sup>246</sup>). Таким образом, финал служит средством актуализации второго, скрытого вначале лирического начала. В то же время большее впечатление производит жесткое до натурализма описание боксерского боя как развлечения праздной и безликой городской толпы («ухает толпа», «вой приветственный»).

Жестокость и суетность такой же городской толпы, фальшь ее бездуховных развлечений показывает Набоков в стихотворении «Тень» (1925). Смертельно опасный проход приехавшего с цирком канатоходца над городской площадью становится для городского плебса («сотня пестрая зевак») лишь вечерним развлечением.

И в вышине, перед старинным  
собором, на тугой канат,  
шестом покачивая длинным,  
шагнул, сияя, акробат<sup>247</sup>.

Канатоходец, рискующий жизнью на глазах площадной толпы, снизу кажется бестелесной голубой тенью, воплощением некой духовности, стремления ввысь, неслучайно его проход сопровождает бой курантов собора. Однако противопоставление низкой черни и одинокого человека, шагающего в вышине, не становится главным мотивом этой лирической новеллы; финал снова неожидан:

И снова заиграли трубы,  
меж тем как, потен и тяжел,  
в погасших блестках, гаер грубый  
за подаяньем к нам сошел<sup>248</sup>.

<sup>246</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 364.

<sup>247</sup> Там же. – С. 236.

<sup>248</sup> Там же. – С. 236.

Оба стихотворения также являются подтверждением тенденции к новеллизации лирических жанров, свидетельствующей о скрещивании жанрово-родовых форм. В то же время городское пространство у Набокова представляет собой не столько конкретный топос, включающий в себя реалистические детали и отражающий бытовую сторону жизни, сколько синтез дольного и метафизического пространства, детерминированный индивидуально-авторским мировосприятием, особым характером поэтической рефлексии. Именно эта детерминанта и выступает в роли жанрообразующего фактора. Ее содержание во многом обусловлено модальностью отчуждения, что объясняет обращение Набокова к жанровой форме поэтической зарисовки, обладающей уникальной тематической свободой и произвольным (в границах феноменологической поэтики) выбором образных средств.

Таким образом, можно сделать вывод, что урбанистика Набокова представляет собой полижанровое явление, что подтверждает мнение о мегажанровой и метажанровой природе этого тематического направления.

### **3.9. Жанровая специфика лирических циклов В. Набокова**

Авторский лирический цикл имеет долгую и продуктивную историю в мировой поэзии. Объединение нескольких произведений по теме, лирическому герою и адресату, а затем и по жанровому сходству встречается уже в античной литературе (Древний Рим: цикл Катулла, посвященный и адресованный Лесбии; «Скорбные элегии» Овидия). Циклическое единство стихотворений представлено и в дальнейшей истории лирики – в творчестве средневековых и ренессансных поэтов («Новая жизнь» Данте, «Канцоньере» Ф. Петрарки, сонеты П. де Ронсара и В. Шекспира), позже классицистов (оды Генриху IV Ф. Малерба), романтиков («Брекнеллский цикл» П.Б. Шелли, «Книга песен» Г. Гейне), символистов («Цветы зла» Ш. Бодлера, «Сатурнические стихотворения» П. Верлена, сборники которых в свою очередь составлены из тематических разделов), поэтов Новейшего времени («Дуинские элегии», «Сонеты к Морфею» Р.-М. Рильке и др.). Отметим, что

циклизация как концепция организации поэтического материала давно использовалась и в творчестве поэтов азиатского Востока («Дух старины» Ли Бо, Китай, VIII в.; «Бустан», «Гюлистан» Саади, Персия, XIII в.; «По тропинкам Севера» Басё, Япония, XVII в. и др.), и, очевидно, что перманентный интерес очень разных авторов к этой форме свидетельствовал о ее большом архитектурном и жанровом потенциале.

Лирическая циклизация вызвала стабильное и неослабевающее внимание литературоведов XX–XXI вв., ее исследованию посвящено значительное количество работ зарубежных (Mustard H.M. *The Lyric Cycle in German Literature*. New York: Kings crown press, 1946 и др.) и отечественных ученых (см. ниже). В 2001 г. в Москве прошла Международная научная конференция, по материалам которой был издан сборник «Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение» (сост. М.Н. Дарвин), М., 2003.

Русская лирика в своем активном развитии на протяжении XVIII–XIX вв., с одной стороны, опиралась на уже сложившийся опыт циклизации в западной поэзии, основанный на синтезе идейных, стилевых и жанровых компонентов, но в то же время привнесла в создание лирических циклов немало нового, в частности, более полное использование жанровых возможностей цикла. Уже в творчестве Г. Державина предпринята попытка преодолеть жанровые границы, часть его произведений представляют собой т.н. «несобранные циклы» (С. Галян), основой которых становится «смысловой контекст, обусловленный единством темы и/или лирического объекта и возникновением сквозного лирического сюжета, имеющего межтекстовую природу»<sup>249</sup>. В этот период на смену привычному жанровому мышлению приходит индивидуально-авторское.

Циклизация лирики свойственна и самым значительным мастерам поэзии XIX в., среди которых В. Жуковский («Из альбома, подаренного

<sup>249</sup> Галян С.В. Несобранные лирические циклы Г.Р. Державина и Ф.И. Тютчева / Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки, 2013, т. 15 (114). – С. 8.

графине Ростопчиной»), А. Пушкин («Подражания Корану»), М. Лермонтов (т.н. «Ивановский цикл»), Н. Некрасов («О погоде»), Ф. Тютчев («Денисьевский цикл»), А. Фет («Снега») и др. Как правило, стихотворения объединены в циклы все еще преимущественно по тематическому принципу, важное организующее значение имеет и фактор адресации, и все же новая жанровая составляющая приобретает все большую значимость, хотя и не является доминирующей. Моножанровость, присущая значительному количеству традиционно построенных циклов, уступает место принципу объединения компонентов целого на основе взаимного притяжения разных жанровых компонентов, их синтезу – и не только на общей тематико-композиционной основе: так возникает новое целостное образование, которое можно считать полижанровым, связующим ферментом которого является авторская интенция.

Актуальность цикла как особого вида организации лирического дискурса доказывает необыкновенно частое его использование в поэзии рубежа XIX–XX вв., в том числе и в творчестве мастеров Серебряного века. К этой форме обращались самые известные поэты, среди которых И. Анненский, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Ахматова, М. Цветаева, С. Есенин, В. Маяковский, Б. Пастернак и другие. В их циклах главенство тематической составляющей по-прежнему сохраняется, однако эксплицитная «сюжето-образующая» линия все чаще уступает место новым способам проявления индивидуально-авторской интенции, чему способствовали и эксперименты в области жанровой специфики цикла (этот вопрос затронут и в параграфе 3.2).

Интересно, что проблемы генезиса, формирования и функционирования лирического цикла в разные историко-литературные периоды были основательно затронуты литературоведением только во 2-й пол. XX в., когда циклизация поэзии Новейшего времени стала восприниматься как безусловно устойчивое явление, актуальное и перспективное. Среди глубоких исследований авторских циклов в лирике можно отметить докторские

диссертации И.В. Фоменко «Поэтика лирического цикла» (1990), М.Н. Дарвина «Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы» (1996), кандидатские диссертации Коган А.С. «Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению /на материале русской поэзии первой половины XIX века» (1988), Л.В. Спроге «Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов» (1988), З.А. Ветошкиной «Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста» (2002), А.Г. Кулик «Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения: на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока» (2007), Е.К. Азаровой «Поэтика «Вечерних огней» А.А. Фета» (2007) и др., а также большое количество статей по данной тематике вышеуказанных и других авторов. Среди них можно выделить ряд публикаций, которые затрагивают жанровую специфику цикла: К.Г. Исупов «О жанровой природе стихотворного цикла» (1977), Л.Е. Ляпина «Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики» (1990), И.В. Фоменко «Лирический цикл: становление жанра, поэтика» (1992). Немало исследовательских работ посвящено анализу конкретных лирических циклов поэтов серебряного века Б. Пастернака (И. Фоменко), В. Маяковского (М. Бодров), С. Есенина (Л. Вельская) и др.

По мнению В.А. Сапогова, цикл представляет собой «новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой»<sup>250</sup>. Л.В. Спроге также называет лирический цикл «поэмообразной» структурой, считая, что он выполняет схожие жанровые функции, но менее консервативные<sup>251</sup>. Однако следует разграничить жанрообразующие и конструктивные компоненты цикла, хотя они, безусловно, взаимосвязаны. К последним можно отнести, прежде всего, общую тему, своеобразный лирический

<sup>250</sup> Сапогов В.А. Лирический цикл лирическая поэма в творчестве А. Блока. // Русская литература XX века (дооктябрьский период): сб. статей. – Калуга, 1968. – С. 175.

<sup>251</sup> Спроге Л.В. Лирический цикл как «поэмообразная» структура (А. Блок «О чем поет ветер») // Жанры в литературном процессе: межвуз. сб. научн. трудов. – Вологда, 1986.

сюжет, связанный с развитием темы и во многом определяющий композицию, пространственно-временной континуум, а также сквозные образы, часто имеющие символическое значение, аллюзии и реминисценции; кроме того, в качестве такого связующего звена может выступать интонационно-ритмическая организация цикла и особая система выразительно-изобразительных средств.

По мнению И.В. Фоменко, в основе цикла, который «формируется как полижанровая структура, вторичное жанровое образование по отношению к первичным жанрово-видовым признакам отдельных стихотворений», лежат «особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов»<sup>252</sup>, то есть максимально выразить авторскую концепцию. Однако при всем этом возникает и немало спорных вопросов жанрологического свойства. Так, например, если считать одним из основных жанроформирующих факторов повторяемость тематической и структурной модели определенного жанра, которая приводит к появлению матрицы (а иногда и ее канонизации), то субъективная индивидуально-авторская модель цикла, как правило, не обладает таким свойством, она спорадична, следовательно, требует другого подхода при ее рассмотрении с позиций теории жанра. В частности, все более значимую интегративную роль начинает играть авторский индивидуальный (и часто неповторимый) подход к объединению частей целого, с одной стороны, безусловно, субъективный, с другой – учитывающий читательское восприятие и предоставляющий «ключи», позволяющие понять идею цикла и оправдать жанровые ожидания.

Стремление к интеграции лирических произведений, их объединению по какому-либо признаку с целью максимального выражения авторской интенции в значительной степени свойственно и поэтическому творчеству

<sup>252</sup> Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1990. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-liricheskogo-tsikla>.



В. Набокова, и в этом он тоже первоначально следует традиции, в том числе и жанровой, с годами и опытом стремясь внести в феномен циклизации новые компоненты. Уже подбор стихотворений для опубликованных сборников («Стихи», 1916; «Горний путь», 1923; «Гроздь», 1923; «Возвращение Чорба», 1930; «Poems and problems», 1970) показывает, как все более зрелый автор постепенно отказывается от, казалось бы, вполне логического принципа хронологии и располагает произведения в той последовательности, которая представляется ему наиболее значимой для читательского восприятия. В то же время в составе этих сборников есть и формы, вполне определенно заявленные В. Набоковым как циклические образования.

Не ставя себе целью их глубокое исследование в данной работе, обратимся только к тем особенностям ряда лирических циклов В. Набокова, которые позволяют сделать вывод об их жанровом своеобразии.

В первом серьезном сборнике «Горний путь» таких циклов два. Первый из них «Капли красок», созданный в 1919 г. в Крыму, включает 17 стихотворений (все они пронумерованы и сверх того – озаглавлены автором). Уже название предполагает ассоциацию с некоей поэтической палитрой или холстом, на которых произвольно, в поэтическом беспорядке нанесены даже не мазки кисти, а лишь случайные «капли» – так поэт, начиная с номинации, отказывается от тематического принципа, по которому очень часто строятся любые циклы. Что же в таком случае является объединяющей основой этого, поначалу представляющегося конгломератом образования?

В известной степени таким компонентом является форма – изоморфная строфическая и метрическая организация (два катрена, четырехстопный ямб, перекрестная рифма), однако это, очевидно, не главное циклоформирующее средство. Если все-таки обратить внимание на тематическое своеобразие цикла, то 6 из 17 стихотворений имеют элегически-ностальгический характер («Крымский полдень», «Былинки», «В лесу», «Лилия» и др.), 6 обращены к европейской истории («La morte de Arthur» («Смерть Артура»), «Decadance» («Декаданс»), «Крестоносцы», «Наполеон в изгнании» и др.);

они в некоторой степени сюжетны, их лирическая составляющая обусловлена авторской картиной бытия, чаще всего осмыслением реального события. Однако, на наш взгляд, важное концептуальное и композиционное значение для цикла имеют стихотворения 1 («Всепрощающий»), 5 (Художник»), 9 («Вдохновение») и отчасти 15 («Достоевский»). Представляется, что именно образы Божества и Художника могут являться связующими звеньями в этом калейдоскопе явлений жизни. Господь, одновременно милостивый и в то же время создавший бесконечно сложный мир, – и другой Творец, но уже земной, «любующийся свято» этим миром, передающий «созвучьям ныне // то чудо», – именно они не дают компонентам распасться, и из «капель красок» все же складывается гармоничное целое. Однако поэт сознательно не декларирует этот принцип объединения (по сути характерный для лирической поэмы), прихотливо размещая части целого, предоставляя вдумчивому читателю самому определить закономерности жанровой организации цикла.

Следующим в сборнике «Горний путь» является цикл «Ангелы», хотя хронологически он более ранний (создан в 1918 г.). Он состоит из 10 стихотворений, девять из которых (за исключением первого) пронумерованы автором согласно христианскому учению о девяти чинах ангельских, упоминаемых как в Ветхом, так и в Новом завете. «Первое (ненумерованное) стихотворение цикла, не имеющее названия, не только выполняет роль пролога – первого звена композиции, но и является своеобразным камертоном, настраивающим читателя на восприятие последующих частей цикла. Гораздо позже в своих «Лекциях по русской литературе»<sup>253</sup>, говоря о Гоголе, Набоков заметит, что он (Гоголь) сам «создавал» себе читателя, формируя его восприятие своего текста. Первое стихотворение со всей его плавностью, торжественностью, даже велеречивостью напоминает небольшой гимн или вступительные аккорды органа перед мощным разворотом фуги. Интересен звуковой и интонационный строй пролога (как, впрочем, и остальных

<sup>253</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М.: Изд. «Независимая газета», 1996.

стихотворений цикла): очевидно, что в этот период поэт экспериментирует с различными ритмическими схемами и структурами под влиянием теории Андрея Белого»<sup>254</sup>.

На первый взгляд, представляется, что в основе цикла лежит лишь тематическое единство, ведь его составляющие лишены (может быть, даже подчеркнуто) какого-либо формального (кроме ямба в его разностопных вариациях) и жанрового подобия: лишь одно стихотворение (4, «Господства») представляет собой классический вариант сонета, другие же разнострофны и разнообразны по структуре. И тем не менее автор, скорее всего, ставил перед собой и более сложную задачу – объединение достаточно разных структурных элементов в единое целое не только на тематической основе, но и благодаря сложному взаимодействию их разножанровых компонентов, тем не менее образующих целостную архитектурную систему, которую можно рассматривать и как полижанровое образование.

Сборник «Гроздь» разделен автором на четыре раздела (и снова не по хронологии), в основе которых (кроме, пожалуй, первой части) пока все-таки положен традиционный тематический принцип, привычно организующий лирический дискурс: II – «Ты» (стихотворения о любви), III – «Ушедшее» (ностальгические воспоминания), IV – «Движение» (дань новому веку с его техническим прогрессом). Первая же часть (тоже названная «Гроздь») прихотливо объединяет ряд тематически и жанрово разных стихотворений, в свою очередь включая в себя и маленький цикл «На смерть А. Блока» (1921), состоящий всего из двух стихотворений. Первое – элегическая медитация, в основе которой и субъективная авторская оценка творчества Блока, и глубокая печаль по поводу утраты поэта, причем Набоков использует образы, характерные для поэзии его старшего современника:

<sup>254</sup> Харитонов В.С. Христианские мотивы в поэзии В. Набокова-Сирова («Ангельский» цикл 1918 года). // Национальный «Космо-психо-логос» в художественном мире писателей XX века: Материалы Международной заочной научной конференции. – Елец, 2013. – С. 228-240.

И обманут мечтой несказанной  
и холодной мглой окружен,  
он растаял, как месяц туманный,  
как далекий молитвенный звон...<sup>255</sup>

Второе стихотворение цикла одновременно дополняет первое и в то же время в чем-то противопоставлено ему; об этом свидетельствует и смена ритма (в первом – ретардация, подчеркнутая использованием трехстопного анапеста, во втором – «жизнеутверждающий» хорей). Происходит смена лирических жанровых планов: продолжением элегии (едва ли не плача) становится стихотворение, в основе которого, пожалуй, одическое начало («Пушкин – радуга по всей земле...»), где метафорически величаются великие предшественники Блока, среди которых – там, в вечности – он достоин занять почетное место («Подойдут с приветствием к нему // возликуют, брата принимая...»)<sup>256</sup>. Так разножанровые элементы цикла могут дополнять друг друга, давая новое направление лирическому дискурсу.

Из стихотворений Набокова, не помещенных автором в прижизненные сборники, можно также отметить несколько достаточно интересных и в жанровом отношении лирических циклов. Один из них – «Гексаметры» (1923); здесь все четыре стихотворения («Чудо», «Очки Иосифа», «Сердце», «Памяти Гумилева») объединяет античная метрика, однако, как и в цикле «Капли красок», не только это является объединяющей основой. При внимательном и вдумчивом прочтении этого цикла можно заметить, что эти лирические миниатюры связывает именно «случайность» как прием, демонстрирующий свободу творческого мышления автора, сознательную деструкцию, тем не менее не ведущую к разрушению целого.

В 1924 г. появляются еще два цикла, на этот раз сонетных («Петербург», «Три шахматных сонета»), первый из которых можно рассматривать как лирическую мини-поэму, а второй – как поэтическую

<sup>255</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 181.

<sup>256</sup> Там же. – С. 334.

вариацию шахматной задачи и одновременно – размышление о природе творчества (подробнее см. параграф 3.2).

Последний лирический цикл был опубликован Набоковым в 1956 г. в США с вызывающе простой номинацией «Семь стихотворений». Он подчеркнута бессюжетен и, на первый взгляд, лишен какой-либо тематической доминанты, к тому же в этих семи лирических заметках-миниатюрах нет ни строфической, ни ритмической аналогии. Однако можно сказать, что этот цикл подводит итог многолетних размышлений автора над сутью литературного и, прежде всего, поэтического творчества, хотя сквозные образы-символы облечены Набоковым (составителем шахматных задач) в метафорическую «упаковку», которая иногда не сразу воспринимается таковой из-за отсылок к реальности (американской – «в стеклянной обители зажигаются сто этажей» или личностной – «стою, молодой энтомолог, перед жимолостью...»<sup>257</sup>). И тем не менее, эти образы важны, их можно расположить цепочкой, звенья которой осуществляют сцепление частей цикла, служат доминантой, выполняющей в том числе и жанроформирующие функции. Если выделить их последовательно, то может получиться такой ряд: «над стихами силы средней эпитафия из Шенье» – «солнечный вечер... как нотные знаки» – «ничья меж смыслом и смычком» – «метафор, даже аллегорий я не чуждался никогда» – «обломок в глубине» – «кроме пепла есть оттепель»<sup>258</sup>. Таким образом, автор выстраивает цикл по принципам формирования эссе, когда кажущая 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. Да и «энтомологическая» миниатюра (4-е стихотворение цикла) может нести особый смысл, сходный, например, с идеей стихотворения А. Блока «Художник» («И замыкаю я в клетку холодную // Легкую, добрую птицу

<sup>257</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1991. – С. 429-430.

<sup>258</sup> Там же. – С. 429-430.

свободную...»<sup>259</sup>), – здесь языком метафоры говорится о сложнейших проблемах творчества, о тяжелой, но неизбежной для художника необходимости «фиксации» живого для его превращения в артефакт.

Подводя итог, можно сказать, что лирические циклы Владимира Набокова в полной мере обладают теми индивидуально-авторскими особенностями, которые, с одной стороны, позволяют рассматривать их как одно из явлений, характерных (почти традиционных) для поэзии первых десятилетий XX века, с другой, – как проявление идиостиля, поиска новых форм и средств лирического дискурса. Поэтические циклы автора объединены не только общей тематикой (иногда он от нее подчеркнуто отказывается), не только подобием внутрицикловых жанровых, структурных, метрических и строфических форм (это прослеживается лишь в немногих, как правило, ранних циклах). Главным для автора является реализация общей для ряда стихотворений лирической концепции, позволяющей наиболее полно выразить его субъективное мирозерцание в данный момент времени, отношение к одной из граней бытия, что невозможно или очень сложно сделать в одном стихотворении. При этом компоненты цикла теряют часть своей самостоятельности (хотя могут существовать и как отдельные произведения вне контекста), они становятся частью системы, «где взаимодействие относительно самостоятельных элементов формирует новое качество целого»<sup>260</sup>. Так формируется особое полижанровое пространство, в основе которого проявления идиожанра, прихотливый синтез компонентов, очень часто предполагающий интертекстуальность и конвергенцию, детерминированный авторской медитацией и интенцией.

<sup>259</sup> Блок А.А. Стихотворения. URL: <https://rustih.ru/aleksandr-blok-xudozhnik/>.

<sup>260</sup> Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь: ТГУ, 1992. – С. 64.

## Заключение

Владимир Набоков, оказавшись в прямом и переносном смысле на грани двух поэтических миров, органично сочетал в своем творчестве традиционные элементы классической поэтики с тем лучшим и заслуживающим внимания, что привнесла в лирический контент новая литературная эпоха. Устойчивое внимание уделял поэт жанровому компоненту лирической поэзии – одному из основополагающих при создании произведения как художественного целого. В этом убеждает жанрологический анализ значительного количества лирических стихотворений В. Набокова, подтверждающий выдвинутые на защиту положения и позволивший сделать следующие выводы на основе результатов системного исследования обозначенной в диссертации проблемы.

В значительной степени В. Набоков как поэт-лирик является продолжателем русской классической жанровой традиции. В его творчестве представлены наиболее востребованные жанры предшествующей эпохи, но в авторской редакции, соответствующие, с одной стороны, поэтической личности Набокова, а с другой, – художественной аксиологии современной ему эпохи.

1. В. Набоков-лирик внес в формирование поэтики Новейшего времени значительный вклад, стремясь максимально использовать в своем творчестве потенциал лирической поэзии, открыть ее новые возможности, в том числе и жанровые.

2. Поэт в своем стихотворчестве следует классической жанровой традиции, пользуется жанровым достоянием предшественников, продолжает разрабатывать разные жанровые формы: сонет, элегию, вальсу, эпитафию, инвективу, мадригал; использует опыт антологической, мемориальной и урбанистической поэзии. Активное обращение В. Набокова к отечественной жанровой практике, во многом обусловленное жизненными мотивами и обстоятельствами, реализуется в ее творческом переосмыслении. С одной стороны, отказавшись от радикального неприятия классического наследия, предложенного многими коллективными и персональными участниками

современного ему литературного процесса, а с другой стороны, осознавая бесперспективность подражательного заимствования из литературного прошлого, В. Набоков сосредоточил свои художественные усилия на востребовании жанрового потенциала русской лирики, на творческом продолжении классической традиции.

2.1. В. Набоков значительно расширяет тематику и проблематику традиционной для русской поэзии антологической лирики, смело вводя в ее тематическую основу актуальный контент (наука, история, современность, житейские наблюдения, философские размышления и др.). Не разрушая жанровой традиции, с уважением относясь к традиционной стилистике и версификации антологической лирики, Набоков прибегает к синтезу жанров (например, элегии и эклоги), расширяет жанровый диапазон этого едва ли не ставшего периферийным или открыто пародийным классического направления в поэзии. Однако поэт неоднократно использует не столько традиционную тематику подобных стихотворений, сколько их выразительные стилистические и версификационные возможности.

2.2. Столь же интересны и продуктивны эксперименты поэта с жанрово-строфической формой сонета, также вписывающиеся в общелитературные обновленческие процессы эпохи. Сонет у В. Набокова приобретает разнообразный жанровый характер (стилизация народной песни, классическая элегия, путевая зарисовка, напутствие). Обращается поэт и сонетному циклу, в частности внося в него оригинальные элементы шахматной игры, соотносимой с поэтическим творчеством («Три шахматных сонета»). Привлекает его внимание и склонный к экспериментированию сонетоид (обратная онегинская строфа в «Университетской поэме»).

2.3. Исчерпав традиции «усадебной» элегии и в то же время сохранив ностальгический мотив как один из основополагающих для этого жанра, Набоков обогащает ее стилевые возможности с помощью различных иллокутивных средств, усиливающих динамичность и драматизм лирического сюжета. Аморфный характер элегии позволил поэту ввести в нее элементы



инвективы, а также использовать ее атрибутивные мотивы в иных жанровых формах (миниатюра и др.).

2.4. Определяющими во многих стихотворениях В. Набокова являются мотивы прощания (валеты), которые, однако, далеко не всегда носят элегический характер. Помимо характерных для валеты ностальгической тональности и вероятной ламентации, у поэта она контаминируется с разными жанровыми мотивами.

2.5. Признаки жанрового синтеза наблюдаются и в мемориальной лирике и эпитафике В. Набокова, в особенности в инвективных формах, которые, выполняя свои атрибутивные функции, становятся компонентом других жанров. То же можно сказать и о мадригале. Автор редко использует этот жанр в «чистом» виде, тем не менее его вариации в виде жанровых вставок или контаминации можно наблюдать во многих разножанровых стихотворениях (элегия, послание, лирический монолог, лирическая новелла).

2.6. Различные лирические жанры использует В. Набоков, обращаясь к урбанистике. Наряду с нарративом и описанием, способствующими новеллизации и драматизации лирического дискурса, он привносит в нее свою особую стилевую интонацию, объединяющую жанровые признаки элегии, эпистолы, инвективы, сатиры.

3. Оказавшийся, как и современная ему творческая генерация, в исторических обстоятельствах смены художественных парадигм, в коллизии неизбежного выбора эстетических ориентиров, В. Набоков своей поэтической практикой обновил литературную традицию, в том числе, жанровую, чем способствовал ее творческому развитию.

И в этом плане одной из актуальных проблем дальнейшего исследования жанрового опыта В. Набокова является проблема взаимовлияния поэтических и прозаических жанров в творческом наследии писателя.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ****I**

1. Иванюк, Б.П. Лирика (Словарь терминов) / Б.П. Иванюк. – Елец, 2006.
2. Иванюк, Б.П. Словарь поэтических терминов / Б.П. Иванюк. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 312 с.
3. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
5. Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Маргинал>. (Дата последнего обращения: 23.03.2019).
6. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
7. Стилистический энциклопедический словарь русского языка (под ред. М.Н. Кожинной). – М.: Флинта:Наука, 2011. – 696 с.
8. Новейший философский словарь / Ред. и сост. А.А. Грицанов. – Минск, изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.

**II**

1. Анненский, И.Ф. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <http://finewords.ru/cit/innokentij-annenskij>. (Дата последнего обращения: 23.03.2019).
2. Анненский, И.Ф. Стихотворения: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/annenskiy70.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
3. Анненский, И.Ф. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: [https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post\\_719.html](https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_719.html). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).

4. Ахматова, А.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://slova.org.ru/ahmatova/bibleiskiestihi/>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
5. Бальмонт, К.Д. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://istihi.ru/balmont> (Дата последнего обращения: 24.03.2019).  
Блок, А.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_0054.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0054.shtml). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
6. Блок, А.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/aleksandr-blok-xudozhnik/>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
7. Брюсов, В.Я. Серебряный век. Поэзия. Стихи русских поэтов рубежа 19-20 веков: [Электронный ресурс]. URL: [http://silveragepoetry.blogspot.ru/2016/08/blog-post\\_753.html](http://silveragepoetry.blogspot.ru/2016/08/blog-post_753.html). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
8. Брюсов, В.Я. «Urbi et Orbi» [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Urbi\\_et\\_orbi\\_\(Брюсов\)/Предисловие](https://ru.wikisource.org/wiki/Urbi_et_orbi_(Брюсов)/Предисловие). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
9. Волошин, М.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/maksimilian-voloshin-pismo/>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
10. Гумилев, Н.С. Избранное / Н.С. Гумилев. – М., Просвещение, 1990. – 383 с.
11. Лермонтов, М.Ю. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <http://stihi-rus.ru/1/Lermontov/106.htm>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
12. Манделштам, О.Э. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/3862/p.1/index.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
13. Набоков, В.В. Собрание сочинений русского периода. В 5 т. / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1999-2000.
14. Набоков, В.В. Стихотворения и поэмы / В.В. Набоков. – М.: Современник, 1991. – 574 с.

15. Набоков, В.В. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/38618-vladimir-nabokov-pamyati-yu-i-ayhenvalda.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
16. Набоков, В.В. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/stihi.txt#434>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
17. Набоков, В.В. Poems and Problems. Предисловие к сборнику [Электронный ресурс]. URL: [http://www.sport.kharkiv.com/sg\\_chess/g-xxx-07.htm#Стихи\\_и\\_шахматные\\_задачи](http://www.sport.kharkiv.com/sg_chess/g-xxx-07.htm#Стихи_и_шахматные_задачи). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
18. Пушкин, А.С. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <http://febweb.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol03/ y03-399-.htm>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
19. Северянин, И. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Интродукция.\\_Триолет\\_\(Северянин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Интродукция._Триолет_(Северянин)). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
20. Северянин, И. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: [litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4](http://litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).

### III

1. Абашев, В.В. Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева / В.В. Абашев // Из истории русской литературы конца 19 – начала 20 в. – М., 1988.
2. Аверинцев, С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – 367 с.
3. Аминова, О.Н. Поэтика лирического цикла А.А. Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.Н. Аминова. – Ульяновский пед. ун-т. Ульяновск, 1997. – 24 с.
4. Анненкова, Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.А. Анненкова. – Оренбург, 2004. – 238 с.

5. Артемова, С.Ю. Лирическое послание в литературе XX века (Поэтика жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Ю. Артемова. – Тверь, 2004. – 175 с.
6. Базылова, Б.К. Методологические парадигмы теории жанра в современном литературоведении / Б.К. Базылова // Международный журнал экспериментального образования, 2013, № 3. – С 82-85.
7. Барковская, Н.В. Поэзия серебряного века: учеб. пособие, 2-е изд. / Н.В. Барковская. – Уральский гос. пед. ин-т, Екатеринбург, 1999. – 170 с.
8. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
9. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
10. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
11. Белова, В.В. Лирическая книга Игоря Северянина – динамика жанра в свете творческой эволюции поэта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.В. Белова. – Москва, 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/liricheskaja-kniga-igorja-severjanina-dinamika-zhanra-v-svete-tvorcheskoj-jevoljucii.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
12. Бехер, И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету / И. Бехер / Пер. с нем. Е.А. Кацевой. // Вопросы литературы. – М.: 1965. – № 10. С. 190–208.
13. Бобрицких, Л.Я. Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.Я. Бобрицких. – Воронеж, 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-balladnykh-form-v-poezii-n-gumileva-problematika-i-poetika>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
14. Богомолов, Н.А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы / Н.А. Богомолов // Вокруг серебряного века. – М.:

- Новое литературное обозрение, 2010. – 720 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.wikireading.ru/57693>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
15. Бойд, Б. Владимир Набоков. Русские годы / Б. Бойд. – СПб: Симпозиум, 2010. – 696 с.
  16. Боровская, А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в.: монография / А.А. Боровская. – Астрахань, Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – 259 с.
  17. Бралина, Г.М. Жанр инвективы в русской лирике середины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Г.М. Бралина. – Самара, Самарский ун-т, 2008. – 18 с.
  18. Брюсов, В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. Директ-Медиа, 2014 [Электронный ресурс]. URL: [http://modernlib.net/books/bryusov\\_valeriy\\_yakovlevich/opiti\\_po\\_metrike\\_i\\_ritmike\\_po\\_evfonii\\_i\\_sozvuchiyam\\_po\\_strofike\\_i\\_formam/read/](http://modernlib.net/books/bryusov_valeriy_yakovlevich/opiti_po_metrike_i_ritmike_po_evfonii_i_sozvuchiyam_po_strofike_i_formam/read/). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
  19. Бурлина, Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е.Я. Бурлина. – Саратов, Изд-во Саратов ун-та, 1987. – 165 с.
  20. Бухаркина, М.В. Поэтика русского мадригала XIX в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.В. Бухаркина. – СПб.: СПбГУ, 2008. – 184 с.
  21. Венгеров, С.А. Русская литература XX века, 1890-1910 / С.А. Венгеров. – М.: Республика, 2004. – 543 с.
  22. Веселова, В. Эпитафия – формульный жанр / В. Веселова // Вопросы литературы, 2006, № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ve8.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
  23. Владимиров, О.В. Жанровое движение в лирике И.А. Бунина 1886-1952 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Владимиров. – Томск, 1999. – 224 с.

24. Володина, Т.И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века / Т.И. Володина. – М.: РИП-холдинг, 2017. – 336 с.
25. Галкин, В.П. Методы обработки и анализа сигналов информационно-измерительных систем в условиях влияния нелинейной частотной дисперсии: автореф. дис. ... д-ра техн. наук: 05.13.14 / В.П. Галкин. – М.: 1999. – 173 с. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/metody-obrabotki-i-analiza-signalov-informatsionno-izmeritelnykh-sistem-v-usloviyakh-vliyani#ixzz5TuPTfGFZ>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
26. Гаспаров, М.Л. Метр и смысл / М.Л. Гаспаров. – М.: Изд. Центр РГГУ, 1999. – 297 с.
27. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
28. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм / Г.Д. Гачев, В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., Изд-во АН СССР, 1964. Кн. 2. – 486 с.
29. Гваттари, Ф., Делёз, Ж. Что такое философия? (Qu'est-ce que la philosophie?) / Пер. с фр. С.Н. Зенкина / Ф. Гваттари, Ж. Делёз. – М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
30. Гегель, Г.В.Ф. Лекции об эстетике / Г.В.Ф. Гегель / Эстетика. М.: Искусство, 1973. Т. 3. С. 8. [Электронный ресурс]. URL: <https://megalektsii.ru/s31266t3.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
31. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М., Л., Советский писатель, 1964. – 384 с.
32. Гинзбург, Л.Я. Опыт философской лирики (Веневитинов) / Л.Я. Гинзбург // Поэтика. Вып. 5. – Л., 1929. – С. 72-104.
33. Григорьян, К.Н. Пушкинская элегия / К.Н. Григорьян. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1990. – 259 с.

34. Гринберг, И.Л. Два крыла литературы / И.Л. Гринберг. – М.: Советский писатель, 1982. – 368 с.
35. Гроссман, Л.П. Мастера сонета / Л.П. Гроссман [Электронный ресурс]. URL: [http://ruslib.3dn.ru/publ/grossman\\_leonid\\_petrovich\\_mastera\\_soneta/](http://ruslib.3dn.ru/publ/grossman_leonid_petrovich_mastera_soneta/) 1-1-0-3505. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
36. Дашевская, О.А. Мифологема рая в лирике В. Набокова / О.А. Дашевская // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. В. Набоков в контексте русской литературы XX века. – Томск, 2000. – С. 5-16.
37. Деррида, Ж. О грамматиологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой / Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
38. Дмитриев, Е.В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Дмитриев. – М., 2003. – 38 с.
39. Долгополов, Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л.К. Долгополов. – Л., 1985. – 352 с.
40. Долинин, А.С. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове / А.С. Долинин. – М.: Академический проект, 2004. – 400 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://mirknig.su/knigi/chelovek/107890-istinnaya-zhizn-писателя-сирина.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
41. Дронова, Т.И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме историософского романа) / Т.И. Дронова // Известия Саратовского университета, 2012, № 2. С. 49-57 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kategoriya-zhanra-v-sovremennom-literaturovedenii-k-probleme-identifikatsii-istoriosofskogo-romana>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
42. Дубинская, А.С. Эпитафия И.Ф. Анненского: отголоски традиции / А.С. Дубинская // Вестник ВГУ, 2011, № 1. – С. 24-28.



43. Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции (Москва, 2001, сост. М.Н. Дарвин). – М.: РГГУ, 2003. – 277 с.
44. Ермоленко, С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике / С.И. Ермоленко // Вестник Новгородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 4 (2). – С. 49-53.
45. Ермоленко, С.И. Два отклика на смерть А.И. Одоевского – два жанровых решения: «Памяти А.И. Одоевского» М.Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н.П. Огарева / С.И. Ермоленко // Екатеринбург, Уральский филологический вестник, № 3, 2015. – С. 51-62.
46. Журавлева, А.И. А.Н. Островский – комедиограф / А.И. Журавлева. – М.: Изд. МГУ, 1983. – 216 с.
47. Зверев, А.М. Набоков. ЖЗЛ / А.М. Зверев. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 475 с.
48. Зобнин, Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) / Ю.В. Зобнин // Русская литература. – СПб.: Наука, 1993. № 4. – С. 176-192.
49. Зырянов, О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики / О.В. Зырянов [Электронный ресурс]. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22115/1/dc1-2008-13.pdf>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
50. Зырянов, О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени / О.В. Зырянов // «Белые чтения». Москва, РГГУ, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
51. Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О.В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2003. – 548 с.
52. Иванюк, Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования / Б.П. Иванюк // Жанрологический сборник. Выпуск 1. – Елец, 2004. – С. 3-11.

53. Иванюк, Б.П. Идиожанр: к постановке проблемы / Б.П. Иванюк // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Сборник научных статей. В двух частях. Часть 1. – Минск, 2007. – С. 54-57.
54. Иванюк, Б.П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях / Б.П. Иванюк // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII–XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 30-47.
55. Иванюк, Б.П. Эпитафия стихотворная: словарное описание жанра / Б.П. Иванюк // Мортальность в литературе и искусстве: сборник научных трудов. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 285-292.
56. Иншакова, Ю.Г. Жанровая система лирики И.А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.Г. Иншакова. – Елец, 2005. – 259 с.
57. Кац, Б.А. «Eхegi monumentum» Владимира Набокова: К прочтению стихотворения «Какое я сделал дурное дело» / Б.А. Кац // Старое литературное обозрение, 2001, № 1 (277) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/ka.html>. (Дата последнего обращения: 27.11.20180).
58. Кевсер, Т. Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Т. Кевсер. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2017. – 194 с.
59. Кирпичева, Е.В. Интертекстуальный аспект творчества А.А. Ахматовой: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Е.В. Кирпичева. – Мичуринск, 2009. – 179 с.
60. Кихней, Л.Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века / Л.Г. Кихней. – Владивосток, Изд. Дальневост. ун-та, 1989. – 161 с.
61. Кнабе, Г.С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России / Г.С. Кнабе. – М.: Рос. гос. гум. ун-т, 2000. – 238 с.

62. Кожин, В.В. Стихи и поэзия / В.В. Кожин. – М.: Советская Россия, 1980. – 304 с.
63. Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика / В.И. Козлов. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 280 с.
64. Кораблев, А.А. Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы: учеб. пособие / А.А. Кораблев. – Донецк. ДонНУ, 2012. – 331 с.
65. Кораблев, А.А. Теоретические вопросы жанрологии / А.А. Кораблев // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII–XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. Екатеринбург: Ин-ститут истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 13-29.
66. Корман, Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
67. Краковяк, А.Л. Инвектива как литературный жанр: проблемы структуры и генезиса (на материале русской и польской поэзии XIX–XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А.Л. Краковяк. – СПб., 2010. – 218 с.
68. Кребель, И.А. Мифопоэтика Серебряного века / И.А. Кребель. – СПб.: Алетейя, 2010. – 438 с.
69. Кристева Ю. Революции поэтического языка // Вестник МГУ. Сер. 9, Филология, 1994, № 5. С. 447. [Электронный ресурс]. URL: <http://vestnik.philol.msu.ru>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
70. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. В. Яковенко. Ч.1. / Б. Кроче. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. 171 с.
71. Куликова, Е.Ю. Проблема лирической динамики и творчество акмеистов / Е.Ю. Куликова // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. Сер. «Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2012, № 1. – С. 52-57.

72. Куаме, В.Ю. Традиции духовной поэзии в лирике Вяч. Иванова доэмигрант-ского периода: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В.Ю. Куаме. – Волгоград, 1999. – 155 с.
73. Кушлина, О.Б. Жанровое своеобразие сатирической поэзии начала XX века (пародия, эпиграмма, басня): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / О.Б. Кушлина. – М.: 1983 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/zhanrovое-svoeobrazie-russkoj-satiricheskoj-poezii-nachala-xx-veka-parodiya-epigramma-basnya>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
74. Левин, Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова / Ю.И. Левин // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. С. 323-392.
75. Леденев, А.В. Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.В. Лебедев. – М.: 2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-i-stilistika-v-v-nabokova-v-kontekste-hudozhestvennyh-iskanij-konca-xix.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
76. Леденев, А.В. От Владимира Дарова к «Дару» Владимира: Брюсов и Набоков / А.В. Леденев // Брюсовские чтения 2002 года. – Ереван: Лингва, 2004. – С. 108-124.
77. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: монография / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.
78. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра: научное издание / Н.Л. Лейдерман / Институт филологических исследований образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

79. Лиотар, Ж.-Ф. Феноменология / Перевод с англ. и послесл. Б.Г. Соколова / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб.: Лаб. метафизических исследований философск. факультета СПбГУ; Алетейя, 2001. – 160 с.
80. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
81. Луков, В.А. Жанры и жанровые генерализации / В.А. Луков // Проблемы филологии и культурологии, 2006, № 1. – С. 141-148.
82. Магомедова, Д.М., Тamarченко, Н.Д. Демонические городские локусы в литературе русского символизма / Д.М. Магомедова, Н.Д. Тamarченко // Сб. статей в честь А.Б. Пеньковского, 2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/1695-slovo-chistoe-vesele-sbornik-statey-v-chest-a-b-penkovskogo-sbornik-statey/read/page-13.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
83. Мальчугова, Т.Г. Античные традиции в русской поэзии второй половины XIX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т.Г. Мальчугова. – СПб.: 2005. – 452 с.
84. Мальчугова, Т.Г. Концепция «антологического рода» у В.Г. Белинского / Т.Г. Мальчугова // Проблемы исторической поэтики. 1992. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2357>. DOI: 10.15393/j9.art.1992.2357. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
85. Маринина, Ю.А. Образ города-сна в художественной картине мира В.Я. Брюсова: традиции Ш. Бодлера и П. Верлена / Ю.А. Маринина // Русская речь, № 2, 2007. С. 46-51.
86. Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе / Пер. с польск., общ. редакция и предисловие М.Я. Полякова / Г. Маркевич. – М.: Прогресс, 1980. – 375 с.
87. Матяш, Н.А. Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.А. Матяш. – Оренбург, 2004 [Электронный ресурс]. URL:

<http://cheloveknauka.com/zhanr-invektivny-v-russkoy-lirike-serediny-xix-veka>.

(Дата последнего обращения: 24.03.2019).

88. Минералова, И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учеб. пособие, 5-е издание / И.Г. Минералова [Электронный ресурс] URL: [http://thelib.ru/books/irina\\_georgievna\\_mineralova/russkaya\\_literatura\\_serebryanogo\\_veka\\_poetika\\_simvolizma\\_uchebnoe\\_posobie-read-2.html](http://thelib.ru/books/irina_georgievna_mineralova/russkaya_literatura_serebryanogo_veka_poetika_simvolizma_uchebnoe_posobie-read-2.html). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
89. Михайличенко, Б.С. Теория сонетного жанра / Б.С. Михайличенко. – Самарканд: Зарафшон, 1995. – 161 с.
90. Мурьянов, М.Ф. Вопросы интерпретации антологической лирики (стихотворение А.С. Пушкина «В крови горит огонь желанья») / М.Ф. Мурьянов // Анализ литературного произведения. – Л.: Наука, 1976. С. 173-210.
91. Мурьянов, М.Ф. Пушкинские эпитафии. Отв. редактор А.В. Михайлов / М.Ф. Мурьянов. – М.: Наследие, 1995. – 112 с.
92. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков. – М., Изд. «Независимая газета», 1996. – 438 с.
93. Николаев, С.И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров (Эпитафия) / С.И. Николаев // XVIII век. Сборник 16, 1989 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.academia.edu/5265772/Проблемы\\_изучения\\_малых\\_стихотворных\\_жанров.\\_Эпитафия\\_](http://www.academia.edu/5265772/Проблемы_изучения_малых_стихотворных_жанров._Эпитафия_). (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
94. Останкович, А.В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.В. Останкович. – М.: 2009. – 465 с.
95. Охотникова, С.Р. Судьбы элегии в русской поэзии XX века (40-е годы) / С.Р. Охотникова. – Йошкар-Ола: МарГУ, 1997. – 123 с.
96. Паршин, В. Поэзия В. Набокова двадцатых годов. К вопросу о стремлении развить византийскую образность / В. Паршин // Материалы XXXV Международной филологической конференции. История русской

- литературы. – СпбГУ, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://parshin.webhost.ru/obraznost.htm>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
97. Пироговская, М.М. АВВА АВВА CCD EDE: об одной партии Владимира Набокова / М.М. Пироговская // Новое литературное обозрение, 2007, № 86. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/579/589/index.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
98. Погребная, Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В.В. Набокова / Я.В. Погребная. – Ставрополь, Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2005. – 336 с.
99. Полонский, В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В.В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 285 с.
100. Пospelов, Г.Н., Николаев, П.А., Волков, И.Ф. Введение в литературоведение; под ред. Пospelова Г.Н.: учебник для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Пospelов, П.А. Николаев, И.Ф. Волков. – М.: Высш. школа, 1988. – 528 с.
101. Пospelов, Г.Н. Лирика. Среди литературных родов / Г.Н. Пospelов. – М.: Изд. МГУ, 1976. – 208 с.
102. Пospelов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
103. Приходько, И.С. Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города / И.С. Приходько // Лирическое начало и его функции в художественном произведении: межвуз сб. научн. трудов. – Владимир, 1989. С. 92-100.
104. Пронин, В.А. Теория литературных жанров: учеб. пособие / В.А. Пронин. – М.: Изд. МГУП, 1999. – 196 с.
105. Протасова, Н.В. Жанр поэтического послания в творчестве В. Брюсова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.В. Протасова. – Ставрополь, 2000. – 224 с.

106. Реутова, С.Н. К вопросу о генезисе жанра инвективы / С.Н. Реутова // Вестник ОГУ № 77, 2007. С. 17-22.
107. Рогова, Е.Н. Элегический модус художественности в литературном произведении: дис. .... канд. филол. наук: 10.01.08 / Е.Н. Реутова. – М., 2005. – 178 с.
108. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Под ред. В.А. Келдыша. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 959 с.
109. Русская стихотворная эпитафия. Сост. С.И. Николаев, Т.С. Царькова. – СПб.: 1998. – 716 с.
110. Русский сонет. Составление и послесловие В.С. Совалина. – М.: Московский рабочий, 1983. – 563 с.
111. Сапогов, В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока / В.А. Сапогов // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. статей. – Калуга, 1968. С. 175.
112. Сапогов, В.А. Поэтика лирического цикла А. Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1967. – 16 с.
113. Сапогов, В.А. Сюжет в лирическом цикле / В.А. Сапогов // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986. – 158 с.
114. Святослав, Ю.Р. В.В. Набоков и шахматы. – Нева, № 8, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/9/cvia12.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
115. Северянин, И. Теория версификации [Электронный ресурс]. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/C/severyanin-igorj/tom-5-publicistika-pisjma/4>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
116. Сильман, Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения. К проблеме модели жанра / Т.И. Сильман // Philologica. Сб. статей. – Л.: Наука, 1973. – С. 416-424.
117. Сквозников, В.Д. Реализм в лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике / В.Д. Сквозников. – М.: Наука, 1975. – 368 с.



118. Сквозников, В.Д. Русская лирика: Развитие реализма / В.Д. Сквозников; Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 162 с.
119. Смирнов, С.И. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / С.И. Смирнов. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
120. Сонет серебряного века (Сборник, сост. и вступ. ст. О.И. Федотова). – М.: Правда, 1990. – 768 с.
121. Спивак, Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С. Спивак. – Красноярск, Изд. Красноярск. ун-та, 1985. – 139 с.
122. Спроге, Л.В. Лирический цикл как «поэмообразная» структура (А. Блок «О чем поет ветер») / Л.В. Спроге // Жанры в литературном процессе. Межвуз. сб. научн. трудов. Вологда, 1986.
123. Стенник, Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // Русская литература. 1972. № 4. С. 93-101.
124. Страшнов, С.И. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте: учеб. пособие / С.И. Страшнов. – Иваново: ИвГУ, 1983. – 92 с.
125. Строганова, М.В. Историческая поэтика: учебное пособие / М.В. Строганова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – 152 с.
126. Сухова, Н.П. Фет как наследник антологической традиции / Н.П. Сухова // Вопросы литературы. – М., 1981. № 7. – С. 164-180.
127. Теория литературных жанров. Под. ред. Н.Д. Тмарченко: учеб. пособие для студентов. – М.: Академия, 2011. – 256 с.
128. Тименчик, Р.Д. Петербург в поэзии русской эмиграции / Р.Д. Тименчик // Звезда. – СПб., 2003, № 10 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/10/tim.html>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
129. Титаренко, С.Д. Сонет в русской поэзии первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Д. Титаренко. – Томск, 1983. – 238 с.

130. Топоров, В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. С. 7-60.
131. Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю.Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
132. Успенская, А.В. Антологическая поэзия А.А. Фета / А.В. Успенская; Б-ка РАН. – СПб., 1997. – 96 с.
133. Успенская, А.В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А.В. Успенская. – СПб., 2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/antichnost-v-russkoj-poezii-vtoroy-poloviny-xix-veka>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
134. Ушакова, Ю.В. Особенности эпитафической лирики в творчестве В.Я. Брюсова / Ю.В. Ушакова // Ярославский педагогический вестник, 2014, № 4 – том I (Гуманитарные науки). С. 236-239.
135. Уэллек Р. Теория литературы / Перевод с англ. А. Зверева, В. Харитонов, И. Ильина / Р. Уэллек. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
136. Федотов, О.И. Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова / О.И. Федотов. – М.: Флинта, 2014. – 398 с.
137. Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие для вузов. Ч.2 / О.И. Федотов. – М.: Владос, 2003. – 240 с.
138. Федотов, О.И. Пасха в поэтическом мире Владимира Набокова-Сирин / О.И. Федотов // *Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21 Jahrhundert)* / Alexander Graf (Hrsg.). Herbert Utz Verlag. München, 2010 – S. 201–211.
139. Федотов, О.И. Поэзия Владимира Набокова-Сирин / О.И. Федотов. – Ставрополь: Бюро новостей, 2010. – 272 с.
140. Фоменко, И.В. О поэтике лирического цикла: учеб. пос. / И.В. Фоменко. – Калинин: КГУ, 1984. – 79 с.
141. Фоменко, И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И.В. Фоменко. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.

142. Фрай, Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Н. Фрай / Ред. Косиков Г.А. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987 [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=45131&pg=2>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
143. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
144. Фридендер, Г.М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века / Г.М. Фридендер. – Л.: Наука, 1971. – 294 с.
145. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. / Л.Г. Фризман. – М.: Наука, 1973. – 167 с.
146. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб. пособие для вузов. – 6-е изд. / В.Е. Хализев. – М.: Академия, 2013. – 432 с.
147. Харитонов, В.С. Христианские мотивы в поэзии В. Набокова-Сирина («Ангельский» цикл 1918 года). / В.С. Харитонов // Национальный «Космо-психо-логос» в художественном мире писателей XX века. Материалы Международной заочной научной конференции. – Елец, 2013. – С. 228-240.
148. Харитонов, В.С. Жанровые особенности сонета серебряного века / В.С. Харитонов // Филоlogos. Выпуск 33 (2). – Елец, 2017. – С. 64-70.
149. Харитонов, В.С. Жанровые элементы мадригала в лирике В. Набокова / В.С. Харитонов // Филоlogos. Выпуск 38 (2). – Елец, 2018. – С. 83-88.
150. Харитонов, В.С. Использование акцентуаторов в поэтическом пространстве В.В. Набокова / В.С. Харитонов // Материалы XVI Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований». Журнал «Евразийский союз ученых», № 7, 2015. – С. 79-81.
151. Харитонов, В.С. Использование инвективных форм в творчестве В. Набокова / В.С. Харитонов // Филоlogos. Выпуск 30 (3). – Елец, 2016. – С. 80-87.

152. Харитонов, В.С. Место сонета в творчестве В.В. Набокова / В.С. Харитонов // *Филологос*. Выпуск 28 (1). – Елец, 2016. – С. 63-70.
153. Харитонов, В.С. Особенности использования образов предметного мира в лирике В.В. Набокова / В.С. Харитонов // *Вестник Брянского государственного университета*. – Брянск, 2015, № 2. – С. 271-275.
154. Харитонов, В.С. Трансформация жанра элегии в поэтическом творчестве В. Набокова-Сирина / В.С. Харитонов // *Филологос*. Выпуск 20 (1). – Елец, 2014. – С. 74-80.
155. Харитонов, В.С. «Университетская поэма» В. Набокова и «Евгений Онегин» А. Пушкина (к проблеме «зеркальной» поэтики) / В.С. Харитонов // *Филологос*. Выпуск 19 (4). – Елец, 2013. – С. 76-81.
156. Хорольский, В.В. Два «рубежа» веков: от синтеза к атрофии жанров / В.В. Хорольский // *Жанровая теория на пороге тысячелетий: сб. тез. и материалов*. – М.: 1999. С. 13-14.
157. Царькова, Т.С. Русская стихотворная эпитафия XIX-XX веков. Источники. Эволюция. Поэтика / Т.С. Царькова. – СПб.: Блиц, 1999. – 192 с.
158. Целкова, Л.Н. Набоков в жизни и творчестве: учеб. пособие / Л.Н. Целкова. – М.: Русское слово, 2001. – 128 с.
159. Чаунина, Н.В. Жанровое своеобразие лирики А. Ахматовой: дис. на соиск. уч. степ. докт. фил. наук: 10.01.01 / Н.В. Чаунина. – Нерюнгри, 2003. – 189 с.
160. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Изд. Моск. Ун-та, 1982. – 194 с.
161. Шкловский, В.Б. Гамбургский счет (статьи – воспоминания – эссе, 1914 – 1933) / В.Б. Шкловский. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=264422&p=10>. (Дата последнего обращения: 24.03.2019).
162. Шубинский, В.И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева / В.И. Шубинский. – М.: АСТ, 2015. – 735 с.

163. Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снегирева, Е.К. Козина и др.; отв. ред. ак. В.В. Алексеев. – Екатеринбург, УрО РАН, 2010. 552 с.
164. Эйхенбаум, Б.М. О литературе / вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддеса / Б.М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 540 с.
165. Zimmer Dieter E. Vladimir Nabokov: Bibliographie des Gesamtwerks. Reiribek bei Hamburg: Rowohlt, 1963, 1964.