

*На правах рукописи*



**Харитонов Всеволод Станиславович**

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

10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Елец – 2019

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

- Научный руководитель:** **Иванюк Борис Павлович**  
доктор филологических наук, профессор
- Официальные оппоненты:** **Балашова Елена Анатольевна**,  
доктор филологических наук, доцент,  
ФГБОУ ВО «Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского»,  
профессор кафедры литературы филологического факультета
- Жиляков Сергей Викторович**,  
кандидат филологических наук,  
Старооскольский филиал ФГАОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет» (СОФ НИУ «БелГУ»), доцент кафедры менеджмента
- Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тверской государственный университет»

Защита диссертации состоится «18» июня 2019 г. в 12.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.059.03 по защите докторских и кандидатских диссертаций в Елецком государственном университете им. И.А. Бунина по адресу: 399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, ауд. № 301.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина по адресу: 399740, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, д.28 и на сайте [http://www.elsu.ru/nauka/dissovet3/6049-full\\_diss\\_03.html](http://www.elsu.ru/nauka/dissovet3/6049-full_diss_03.html).

Автореферат разослан «\_\_\_» мая 2019 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Н.А. Трубицина

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Проблема возникновения, формирования и развития, а также реформирования и трансформации жанровой традиции и сложившейся жанровой системы воспринималась литературоведением как актуальная на всем протяжении его существования как научной дисциплины. Обращение к этим вопросам помогает 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.

Однако среди исследований в этой области были и такие, которые ставили под сомнение и само понятие «жанр». Как правило, их появление происходило в переходные для литературы эпохи. Отказ от жанровой традиции на рубеже XIX–XX вв. объясним новыми эстетическими установками, ставшими основой эволюционных тенденций, породивших изменения в жанровой системе. Наиболее значительные трансформации происходили с лирическими жанрами; поэт все больше осознавал свою креативную функцию, и это в значительной степени меняло его отношение к привычной нормативности, в том числе и жанровой.

Привнесение в поэзию новой тематики и проблематики, обновление поэтики, модификация жанровых форм характерны для литераторов самых разных направлений. Отличный от классического поэтический дискурс обуславливает изменения в отношениях между компонентами наследуемой жанровой системы, либерализирует жанровые нормы, размывает нормативные границы между жанрами, делает 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. Миновав неизбежный период подражательности, Набоков стал отчетливо понимать, что необходимо обрести собственный поэтический голос: обогатить лирическое содержание, выработать индивидуальный стиль и интонацию, открыть новые модусы авторской интенции, а это неизбежно затрагивало вопросы отношения к традиции, в том числе и жанровой.

### **Степень разработанности проблемы**

Российское литературоведение стало углубленно изучать лирику В. Набокова с конца 80-х гг. XX века, когда появились первые печатные издания его поэтического наследия на русском языке, хотя творчество писателя давно интересовало зарубежных исследователей (Zimmer Dieter E. Vladimir Nabokov: Bibliographie des Gesamtwerks. Reiribek bei Hamburg: Rowohlt, 1963, 1964; Baud Brian. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990, Boyd Brian. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991 и др.).

Среди российских научных материалов, в той или иной степени обращенных к поэзии и поэтике Набокова, можно назвать ряд значительных по содержанию и глубине анализа публикаций, среди которых: А.В. Леденев «Набоков и другие: поэтика и стилистика Владимира Набокова» (2004), А.М. Зверев «Набо-

ков». ЖЗЛ (2004), Я.В. Погребная «"Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...". Лирика В.В. Набокова» (2005), О.И. Федотов «Поэзия Владимира Набокова-Сирина» (2010), О.И. Федотов «Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова» (2014) и др.

О поэтике Набокова опубликовано значительное количество статей, среди них: Ю.И. Левин «Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова» (1990), О.А. Дашевская «Мифологема рая в лирике В. Набокова» (2000), 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) и др.

В монографии Я.В. Погребной «"Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...". Лирика В.В. Набокова» рассматривается авторская лирика как проявление формы синэстезии, как часть ментального мира писателя – самостоятельная, но не замкнутая система, находящаяся в связи с творческим целым.

Значительны по содержанию и интересны по приемам литературоведческого анализа работы О.И. Федотова. Сквозь призму версификационной техники прочитываются и анализируются не только отдельные стихотворения, но и лирические циклы, тематические группы лирики.

**Объект исследования** – поэтическая жанристика В. Набокова.

**Предмет исследования** – жанровая традиция русской лирики и ее трансформация в поэзии В. Набокова.

**Материал исследования** – жанровые произведения В. Набокова, отобранные из общего количества стихотворных текстов творческого наследия поэта.

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

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач** исследования:

1. Обращение к основным жанрологическим понятиям, актуальным для анализа и интерпретации поэтического творчества В. Набокова.
2. Рассмотрение ряда эволюционных жанровых процессов рубежа XIX–XX вв. в контексте эволюции генологической системы русской лирики.
3. Выявление основных тенденций жанрообразования в поэзии В. Набокова.
4. Анализ индивидуально-авторского освоения традиционных жанровых форм в лирике В. Набокова.
5. Аналитическое описание синтетических и межвидовых жанровых конвенций в лирике В. Набокова разных периодов творчества.

**Теоретико-методологическая основа исследования.** Исследование базируется на методологическом принципе системного подхода к изучаемым явлениям. Используются сравнительно-исторический, историко-типологический, структурный и интертекстуальный методы научного исследования. Теоретическую основу исследования составляют работы Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, В.М. Жирмунского, М.Л. Гаспарова, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, В.В. Кожинова, Г.Д. Гачева, Л.В. Чернец, С.И. Смирнова, Н.Л. Лейдермана, О.В. Зырянова, А.А. Боровской.

**Научная новизна исследования.** Данное исследование восполняет пробел в изучении поэтической жанристики В. 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 в.: освоение жанровой традиции, сложившейся в предшествующий период, и в то же время стремление к определенной трансформации классических жанров. Исследование жанрового опыта Набокова является важным для понимания поэтики и художественной аксиологии автора, а также для осмысления жанровых процессов в современной ему и последующей литературе.

**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.

**Практическое значение работы** заключается 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.

**На защиту выносятся следующие положения:**

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

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 в., являются новеллизация и драматизация традиционных жанров, их синтез и ряд других явлений в контексте проявления авторской индивидуальности.

**Апробация результатов 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).

В 2013-2018 гг. автором опубликовано 11 статей по тематике диссертационной работы.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 170 источников. Общий объем диссертации – 192 страницы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяются степень разработанности проблемы, актуальность избранной темы, объект, предмет, материал, научная новизна и теоретико-методологическая основа исследования, формулируются цель и задачи работы, основные положения, выносимые на защиту, дается информация об апробации результатов исследования.

**Глава 1 «Лирика: жанрологический компендиум»** представляет собой теоретическое введение в проблему. В ней дается обзор наиболее значимых исследований отечественных и зарубежных литературоведов XX века, предложивших новые критерии определения родовой содержательности лирики и ее видовой дифференциации. Так, С. Скварчинская (Польша) различает личностную и ситуативную лирику; 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) создает жанровую концепцию, обоснованием которой является гипотеза о корреляции мифологии и литературы как двух целостных систем и т.д.

Варианты подходов отечественных литературоведов к классификационной стратегии тоже различны: в роли принципиального критерия лирики Б. Эйхенбаум выделяет родовую интонацию, И. Гинкасс – эмоциональность, М. Строганов – характер лирического субъекта, Р. Спивак говорит о перекрестном делении внутри жанровой структуры и обосновывает теорию метажанра, И. Гринберг считает основополагающими жанрово-стилистические признаки, Г. Поспелов настаивает на ее стилистическом и содержательном различии.

На протяжении многих столетий жанр как традиционная форма художественного мышления обеспечивал единство содержания, структуры, стиля и языка литературного произведения. Жизнь жанра в его диахроническом развитии включает в себя несколько периодов: становление жанра как типа мировосприятия, 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.

Жанрология выработала достаточно развернутую систему понятий для изучения и описания жанрового вектора литературного процесса и жанровой структуры художественного произведения. Интегративным посредником между автором и реципиентом выступает *лирический герой* (как правило, образ лирического двойника поэта, его alter ego), который воспринимается как важнейший родовой признак лирики. *Жанровая система* имеет исключительное значение в исторической жизни лирики для сохранения, существования и развития ее родового опыта. Ю. Тынянов ввел понятие «старший жанр», который, по его мнению, обладает рядом собственных четких структурных и интонационных признаков-

констант, но в то же время подвержен влиянию близких «младших жанров» и способен к значительной модернизации. Так образуется *жанровое гнездо*, когда вокруг старшего жанра происходит формирование вариаций со своей семантикой, каждая из которых несет в себе доминирующие компоненты корневого жанрового начала.

Традиционно сформированные и закрепленные в сознании как автора, так и реципиента компоненты *жанровой системы* порождают явления *жанровой аллюзии* и *жанровой вставки*, оба связанные с понятием *полижанризма*, который, как правило, предполагает выделение в произведении *жанровой доминанты* как определяющей жанровой характеристики произведения. Возможность ее нахождения, как и идентификация любой жанровой формы, обеспечивается ее *модальностью*, т.е. свойством выражать отношение к объекту рефлексии. Непосредственным проявлением жанровой модальности является *жанровый пафос*, который материализуется в жанровом стиле произведения – относительно устойчивом наборе языковых средств и приемов, обусловленных чаще всего темой. С ослаблением связей темы и жанра в новое время он становится одним из основных признаков *жанровой маркированности* произведения.

Многие из вышеперечисленных компонентов, включаясь в *жанровую традицию*, порождают у читателя *жанровое ожидание*, выражающееся готовностью воспринимать произведение с «жанрово-запрограммированной» точки зрения. «Жанровое ожидание» коррелируется с понятием *концепция адресата*, под которой понимается система авторских установок на жанр, призванных активизировать в сознании читателя «*память жанра*».

Н.Л. Лейдерман уделяет внимание и такому понятию, как «*носители жанра*», которые координируются между собой, образуя сложное структурно-семантическое жанровое пространство, выступая системой условностей, мотивирующих читательское восприятие.

О.В. Зырянов вводит понятие *жанровые рефлексивы*, под которыми подразумеваются конкретно проявленные в тексте знаки жанровой рефлексии, в том числе *жанровые номинации*.

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. Однако значение жанра в связи с его мнемонизацией в художественном сознании не только не исчерпывается, но, наоборот, повышается. С этим понятием связано и *жанровое мышление*, которое может быть как репродуктивно, так и продуктивно, то есть обладать способностью к креативным преобразованиям.

По мнению О.В. Зырянова, *жанровый синтез* – это вообще особенность литературы переходных периодов, когда происходит решительная перестройка традиционной жанровой системы, в том числе отказ от жанровых канонов. Таким образом, возникает новый тип художественной структуры, основанный на все большей проницаемости жанровых границ. С.И. Ермоленко выделяет несколько основных типов жанрового синтеза: контаминация, ассимиляция, а также их сочетание.

Можно отметить, что эволюционные процессы в области жанров, в том числе и лирических, неизбежны, тем не менее они не разрушают сложившуюся в лирике систему, а обогащают, способствуют ее дальнейшему развитию. Часто 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.

## **Глава 2 «Жанровые процессы в русской лирике рубежа XIX–XX вв.»**

В этот переходный период выявились разные тенденции, определяющие отношение русских писателей к литературной традиции. С одной стороны, их творчество не могло не опираться на претексты XIX века, с другой – они понимали необходимость реформирования традиции, однако не стремились (кроме радикальных футуристических направлений) к разрушению аксиологических основ классической поэтики, а пытались обновить многие ее компоненты, в том числе и существующую систему жанров.

Принципиально новую жанровую значимость приобретают уже не просто отдельные лирические циклы, но целые книги стихов. 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.

Жанровую значимость стали приобретать и лирические циклы, все больше воспринимаемые читателями как единый текст. Связующим компонентом чаще всего выступает тема или «лирический сюжет», общие персонажи или, наоборот, один – играющий интегративную роль лирический герой. Некоторые из них представляют аналог лирической поэмы, жанровые части которой, естественно, не могут быть в свободной компоновке.

**Параграф 2.1 «Драматизация лирических жанров».** Этот процесс можно рассматривать не только как вариант организации субъектно-объектной структуры лирического текста, но и как определенный формант жанра. В поэзии рубежа XIX–XX вв. возвращается интерес и к форме прямого диалога персонажей, представленных в лирическом произведении. Целиком на диалоге, его не только нарративной и композиционной, но и эмотивной, а также суггестивной функциях, построено, например, известное стихотворение В. Брюсова «Каменщик» (1901).

Все более востребованным становится диалогизированное послание – один из двух вариантов эпистолярного жанра, в котором наиболее полно реализуются его потенциальные возможности. Вновь становится популярным стихотворный диалог между поэтами, имеющий различную жанрово-стилевую модальность. По-прежнему продуктивной остается в поэзии форма, близкая к жанру адресо-



ванной лирики, представляющая собой авторский монолог, однако построенный как обращение к некоему отвлеченно-обобщенному образу-символу адресата, где диалогический дискурс могут обеспечивать интерполяция, использование претекстов, эвентуальных компонентов, цитация.

**Параграф 2.2 «Новеллизация лирических жанров».** В основе этого явления не только усиление повествовательного начала, нарративных содержательных и структурных компонентов, но и нарастание неизбежно связанных с этим процессов жанрового синтеза. Например, повествовательный элемент послания мог значительно усилить выражение рефлексии, в частности элегически-ностальгический компонент.

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 более уместно говорить о явлениях полижанризма, жанрового синтеза.

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», в дальнейшем они обретают все более важное структурное значение для выражения авторской рефлексии.

Драматическая новеллизация лирического дискурса в необычном сочетании с камерностью и особой патетикой свойственна и творчеству А. Ахматовой. С помощью повествовательных элементов она могла создавать поэтические композиции, в основе которых сюжетообразующие новеллистические приемы, превращающие лирическую сцену в драматический эпизод.

Интересными в этом плане были жанровые эксперименты И. Северянина, привнесшего в свои стихотворения экзальтированно-романтические повествовательные компоненты, что часто придавало его произведениям характер мини-баллад.

**Параграф 2.3 «Интертекстуальность как фактор жанрообразования».** Среди факторов, влияющих на трансформацию жанровой системы, можно отметить и интертекстуальность, которая все больше становится в этот период одним из компонентов лирического дискурса, обеспечивая диалогическое взаимодействие разных текстов, формируя их жанровую интеграцию.

Если обратиться к циклу стихов А. Ахматовой, посвященных библейским женщинам («Жена Лота» и др.), 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.

Интертекстуальность в значительной степени характеризует и многие стихотворения Н. Гумилева, делая их многоаспектными и полижанровыми («Заблудившийся трамвай» и др.).

**Параграф 2.4 «Жанровые эксперименты».** Представители не столь радикальных, как футуристы, направлений в поэзии считали, что существующую жанровую систему лирики можно и нужно дополнить новыми формами, они

предпринимали в этом направлении как теоретические изыскания, так и практические опыты.

И. Анненский попытался создать новую форму, структурно и содержательно объединяющую в один лирический цикл три стихотворения – «трилистник» или два – «складень». Однако, создавая эти циклы, автор не стремился к жанровому единству; очевидно, поэтому эти 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.

Возможно, определяя ряд своих произведений как «поэзы», «миньонеты» И. Северянин пытался закрепить такой жанровой номинацией особый тип лирического стихотворения. Однако он рассматривает создание произведения без учета единства формы и содержания, а также важных жанровых компонентов, обеспечивающих целостность лирического стихотворения.

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.

### **Глава 3 «Жанровая феноменология лирики В. Набокова»**

Набоков был не только свидетелем, но и достаточно активным участником процессов, происходивших в русской поэзии с конца XIX в. и на протяжении нескольких десятилетий. Анализируя его поэтические сборники «Горний путь», «Гроздь» (1923), «Возвращение Чорба» (1930), «Poems and Problems» (1969), а также стихотворения, не вошедшие в эти издания можно прийти к выводу, что они чрезвычайно разнообразны не только по содержанию, но по использованию различных жанров.

Особое место в прозаических текстах писателя занимают стихотворные вставки; они органичны для набоковской прозы, привносят в нее особый лирический дискурс. Как правило, эти стихотворения являют собой примеры жанрового синтеза или жанровой контаминации элегии, послания, исповеди.

Набоков-поэт, прошедший многолетний творческий путь от подражательности до обретения собственного поэтического языка, обновляя жанровую традицию, тем самым продолжает ее продуктивную историю.

**Параграф 3.1 «Антологическая традиция в поэтическом творчестве В. Набокова».** Не порывая с литературной традицией «золотого века», поэт привнес в свои антологические опыты интересные эксперименты, в том числе и в области жанра. Одним из первых обращений к этому 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.

В стихотворении «На акрополе» (1919) наложились друг на друга разные жанровые признаки, объединенные элегической интонацией, – прежде всего визионерской поэзии (онейрической), мнемонической, экфрасиса (описание антич-

ных руин) и валеты (прощание с родиной). 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, явления жанрового синтеза: смена тематических планов переводит стихотворение то в жанр элегии, то в оригинальный вариант эклоги, основанной на антитезе «чужое» – «своё».

В значительно большей степени можно отнести к понятию «антологическая лирика» в ее традиционном значении стихотворение «Подражание древним» (1923). Здесь автор явно отдал дань наследию античности, проявив чувство стиля, ритма, умение воссоздать атмосферу, свойственную интимной лирике античности, – в данном случае теме любви, страстного любовного призыва: «Дия, мой бледный цветок, поверь ты случайному другу! // Звезд непорочных полна мраморной просади глубь».

К метрическому наследию античности поэт обращался еще не раз, но уже наполняя классические формы и размеры новым содержанием. В основе стихотворений начала 20-х гг. «Бабочка», «Biology», «Lawn-tennis» не только интерес автора к логадам, особенностям элегического дистиха, прихотливой тонической организации ритма, но и возможность с помощью этих средств передать вневременной взгляд на жизнь в жанре лирической зарисовки.

В 1923 г. уже сложившийся поэт заинтересовался выразительными возможностями метрики и ритмики, об этом свидетельствует его стихотворение «Размеры», где автор дает оригинальную психо-эмоциональную характеристику разновидностям античной метрики.

«Памяти Гумилева» – классический пример эпитафии. Юношеское увлечение Набокова его стихами, трагическая судьба – все это предопределило содержание и композицию, 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».

Очевиден интерес автора к этому направлению поэзии, позволяющему скрещивание многих традиционных жанров, выявление жанрового потенциала лирического контента.

**Параграф 3.2 «Сонетная традиция в поэтической интерпретации В. Набокова».** Обращение поэтов Серебряного века к сонету следует рассматривать как новую страницу в истории существования этой жанрово-строфической формы на русской почве. Уникальная по своим возможностям форма сонета не могла не привлечь внимания Набокова, в том числе и в качестве задачи, решение которой осуществлялось согласно строго определенным законам как гармонии, так и логики.

Поэт становится все более точен и одновременно лаконичен в передаче чувств и эмоций, обретает понимание важности и фабульной композиции. В полусонете «Большая Медведица» (1918) «половинные» катрен и терцет (аВаВсВс) 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 (ожидания)

ние, горе), кульминация (спасительный свет звезд), развязка (путь к земле). Автор уходит от рыхлости композиции, вялости тем и вторичности выразительных средств, открывает для себя новые возможности сонета.

Стихотворение «Поэту» (1918) показательное в отношении формы: в нем 14 строк, но оно не является классическим сонетом, выстроено по другим законам, его строфический ряд AbAbCCddEEfGGf без константных пауз (сонетоид); однако можно отметить, что даже разрушение традиций заставляет лишний раз их вспомнить, начинает проявляться «память жанра», и взыскательный читатель осознанно или подсознательно пытается «восстановить» классическую форму, «исправляя» текст.

В дальнейшем Набоков не раз будет использовать 14-строчник, исследуя трансформационные возможности жанра и формы сонета, сочетая их с непривычной тематикой. Так написано, например, стихотворение «Храм» (1921), решенное, в общем, по законам сонета (исключая строфику и ритмику) в сочетании с балладным началом и народным песенно-сказовым характером.

Автора все больше привлекает 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!»). Нелегко узнать сонет в этом стихотворении, хотя все его формальные законы здесь строго соблюдены. Поэт трансформирует сонет, внешне сохраняя его форму, но расширяя жанровые границы, актуализируя содержание, которое в свою очередь неизбежно оказывает влияние на формальные признаки сонета.

В 1924 г. Набоков написал еще восемь сонетов, шесть из которых объединены в два цикла. Первый из них «Петербург» (три сонета) знаменует временное возвращение поэта к классическим формам и темам. В то же время трехчастность позволяет использовать потенциальные возможности каждого сонета как части цикла. Они выстроены по единой структуре, изоморфны, но связаны не только единой организацией, общей идеей, лирической интонацией, но и строфической перекличкой: последняя строка каждого сонета является первой строкой последующего, а третий сонет заканчивается двумя начальными строками первого. Эти и другие сонеты показывают способность этой формы к жанровому синтезу, контаминации (в данном случае с элегией).

«Три шахматных сонета» (1924) оказались принципиально новаторскими. Набоков оставляет в стороне формальные изыски, принципиальным для него является обогащение старой формы новым содержанием, к тому же содержанием необычным – зашифрованным, доступным далеко не всем. Здесь метафорически изображается процесс составления шахматной задачи, а кроме этого, ведется скрытая полемика с Б. Пастернаком о сущности поэтического творчества. Все эти компоненты прихотливо связаны и объединены между собой по принципу головоломки, содержащей ряд загадок.

Последний сонет В. Набокова-Сириня «Страна стихов» (1924) – своеобразное прощание с жанром, которому было уделено так много внимания. Безупречность формы и композиции, классическая отточенность всех компонентов сонета, не вступая напрямую в конфликт с идеей стихотворения, все же заключают в себе антиномию. Жанр сонета не критикуется и не отрицается, автор размышляет о том, что традиционность не означает каноническую косность и любой жанр должен откликаться на требования времени.

Автор 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.

**Параграф 3.3 «Элегические мотивы в лирике В. Набокова».** Набоковская элегия эволюционировала от классических образцов жанра до ее вольной интерпретации и синтеза с другими жанрами. Ранние стихотворения свидетельствуют о пиетете по отношению к жанровой традиции 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. («Вот дачный сад, где счастливы мы были...», «Как пахнет липой и сиренью, как золотеет серп луны!»). Это уже не совсем «усадебная» элегия в классическом понимании жанра, а элегические зарисовки из недалекого прошлого.

События и впечатления периода эмиграции меняют характер образного восприятия России. Мягкая ностальгия, лирическая меланхолия в элегических стихотворениях Набокова уступают место горькому чувству понимания невозможности возвращения в прежний мир, и это ведет к усилению в них драматизма, придающего им жанровую тональность ламентации.

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.

В стихотворении «Расстрел (1927)» автор отказывается от традиционных средств выражения меланхолии и медитации, концентрирует чувства и эмоции, усиливает выразительность изобразительных средств их минимизацией. Но об исходных жанровых образцах напоминают мотив сна, обращение к сердцу, ностальгические образы природы, тема драматического одиночества.

Поэт продолжает использовать элегические элементы, хотя иногда трансформирует их настолько, что речевой план выражения свидетельствует скорее об антиэлегическом характере. Таково стихотворение «К России» (1939), где жанровая связь с элегией прослеживается только в подтексте («Отвяжись, я тебя умоляю!..»). Вместо классической формы мнемонического обращения к прошлому поэт использует стилистику инвективы; и все же стихотворение «памятью жанра» связано со «скорбной элегией».

Вместе с тем поэт может менять не только жанровый стиль элегии, но и объем и формат поэтического текста. Стихотворение «Ласточка» (30-е гг.) представляет собой мини-элегию; в нем присутствуют почти все атрибутивные при-

знаки жанра, но в максимально сжатом виде. Это своего рода резюме, которое показывает, как происходит преобразование элегического настроения в рефлексию другого рода, что приводит к возникновению маргинальных (переходных и пограничных) форм в области жанра.

**Параграф 3.4 «Ностальгическая валета В. Набокова».** Тема расставания с родиной была сквозной в творчестве автора на протяжении нескольких десятилетий. В стихотворении «Neuralgia intercostalis» («Межреберная невралгия», 1950) он пишет: «О, нет, то не ребра / – эта боль, этот ад – / это русские струны / в старой лире болят». 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 диалогическое сопряжение исторически сложившихся жанров с так называемыми маргинальными (промежуточными) образованиями.

Одним из первых произведений поэта, где мотив прощания 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 / или просто безумной тебя назовут?..»). 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). Форма обращения-послания является лишь своеобразным эпистолярным обрамлением жанровой доминанты стихотворения, в основе которого горькая ламентация – «дом сожжен и вырублены рощи / где моя туманилась весна...», а также трагический мотив прощания с погибшим товарищем. Этому посвящено и стихотворение «Памяти друга» (1919). В основе жанровой композиции противопоставление «тогда» – «теперь»: безмятежный мир отрочества сменили «годы... борьбы, и позора, и мук». Связующим звеном между ними служит близкий фольклорному, метафорический образ лесных ягод, которые теперь же представляются автору «каплями крови».

Тема потерянной родины все чаще заставляет Набокова размышлять о своем поколении. Создавая собирательный портрет эмигрантской молодежи, предчувствуя ее трагическую судьбу, автор, по сути, прощается с этой стратой, используя форму драматической медитации, приводя ряд ассоциативных сопоставлений («Нас мало юных, окрыленных...», 1920-е).

В прозе Набокова нередко встречаются сходные с валетой поэтические вставки, которые соотносятся с сюжетом и выражают лирические размышления автора («Благодарю тебя, отчизна, / за злую даль благодарю...» – из сборника Федора Годунова-Чердынцева, роман «Дар», 1937).

Известный в литературной практике жанровый прием этопеи, основанный на эмпатии, использует автор в стихотворении «Изгнанье» (1925). Оно не только о расставании с родиной и судьбе соотечественников; поэт создает образ Пушкина-изгнанника и моделирует его вероятностное отношение к родине. Такая интерполированная валета опосредованно выражает жанровое осмысление собственной участи поэта-эмигранта.

Ярко и резко сочетание мотива прощания с инвективой выражено в «Каким бы полотном батальным ни являлась / советская сусальнейшая Русь...» (1944). Его можно считать «антиэлегией» и «антипрощанием» как по содержанию, так и по способу выражения, а авторская эмоциональность, пейоративная по характеру, сближает его с инвективой.

Жанровая традиция валеты прослеживается достаточно определенно, хотя редко выступает в традиционном виде. При сохранении ряда жанровых доминантных признаков (неизменность детерминированности 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.

**Параграф 3.5 «Эпитафия и мемориальная лирика В. Набокова».** Характер хронотопа 10–20-х гг. XX столетия (революция, гражданская война, эмиграция), когда Набоков формировался как поэт-лирик, отличался острым драматизмом. К тому же можно предположить, что основные концепты эпитафии: трагедия – жизнь/смерть – прощание/расставание – забвение/память, – характеризуют все творчество Набокова, и их можно рассматривать как основные компоненты, определяющие важные векторы авторской интенции, играющие интегративную содержательную и композиционную роль.

Стихотворение «Памяти друга» (1919) построено на антитезе: с одной воспоминания о безмятежном детстве, где «мир был душист и велик», с другой (также две строфы) – тревожная современность, «годы... борьбы, и позора, и мук». Таким образом, автор использует не типичную для эпитафии коллизию, а менее риторические, но более лирические приемы.

В стихотворении, посвященное памяти отца (1922) для выражения глубокой сыновней скорби автор выбрал классический метр античных эпитафий. Это сложное семантико-структурное целое, которое неизбежно обращает внимательного читателя к памяти жанра, максимально использует классические традиции и в то же время несет в себе черты исповедальной лирики.

В стихотворении «На смерть Ю.И. Айхенвальда» (1928) Набоков использует обращение к трагически погибшему старшему товарищу как к живому, это диалог с молчаливым (вернее, вынужденно молчащим) собеседником.

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».

Едва ли можно считать классической эпитафией стихотворение «На смерть А. Блока» (1921), Набоков ищет свой подход к раскрытию темы, к передаче авторской интенции. Отказавшись от ламентации, он композиционно делит стихотворение на две довольно значительные по объему части, сохраняя при этом диалогичность плача – разделение мира на земной и небесный.

Несколько стихотворений, содержащих мотивы мемориальной эпитафики, посвятил поэт памяти Ф. Достоевского; В стихотворении «Достоевский» (1919)

автор, отдавая дань его пророческому дару, затрагивает проблему (отчасти в ироническом ключе) сложности мироустройства.

В 1921 г. поэт создает стихотворение «На годовщину смерти Достоевского» («Садом шел Христос с учениками...»), представляющее собой изложение околоевангельской притчи, в которой неожиданно-парадоксально («зубы у него как жемчуга») изложена одна из основ христианского учения. Если рассматривать это произведение в эпитафийном ракурсе, то оно представляет собой вариант формирования представления об ушедшем человеке и способ его мемориализации: соотнесение номинации-посвящения с автономным текстом создает особый этический эффект

В стихотворении «Толстой» (1928) также можно видеть расширение жанровых границ эпитафии. Поэт использует возможности лирического монолога: слова в память о русском классике постепенно разворачиваются в размышления о его величии.

В «библейских» стихах Набокова есть эмпатическое вживание в прошлое, которое способствует его переживанию в новом модусе эпитафийной памяти, тем самым актуализируя в целом жанровую традицию эпитафии. Это стихотворения «На Голгофе» (1923) и «Мать» (1925).

В творчестве Набокова прослеживаются и автоэпитафийные мотивы. По большому количеству стихотворений, в которых затронута тема собственной смерти, можно судить, что автор искал новые пути разрешения и поэтического выражения этой проблемы.

Можно сделать вывод, что, отталкиваясь от классических форм и не отказываясь от тематических концептов эпитафии и ее жанровых маркеров, Набоков отходит от ее типичной модальности и стилистических формул, индивидуализирует эпитафию активным введением лирического субъекта и размыкает ее жанровые границы общим контекстом мемориальной поэзии.

**Параграф 3.6 «Инвектива В. Набокова: тематические и стилевые модификации».** В контексте жанрового синтеза начала XX в. она значительно расширила свои возможности, в том числе смогла реализовать и свой жанровый потенциал. Инвектива стала активно использоваться в качестве жанровой вставки в различных лирических произведениях или выступать в роли компонента жанровой контаминации; сохранив свою публицистическую направленность, она стала приобретать признаки лирического жанра (отчетливо выраженная авторская рефлексия, константность жанровой модальности и пафоса, доминантных особенностей, относительно устойчивый поэтический инструментарий при относительной свободе жанровой темы). Не так часто выступая в «чистом» виде, она стала востребованным элементом лирического дискурса.

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



Иногда инвективная вставка служит лишь для привлечения внимания к острой теме, играя роль катализатора, вызывающего резкую реакцию («Россия», 1919), хотя пафос и жанровый мотив развивают не инвективную тему, а элегически-ностальгическую. Поэт использует возможности жанрового синтеза, смело совмещая элементы разных стилистических и жанровых систем, форм и приемов, что, однако, не приводит к дивергенции лирического модуса.

Стихотворение «России» (1921) тоже открывается набором инвективных императивных элементов, но функция их противоположна, достаточно автору употребить перед глагольными формами, свойственными обличительному пафосу, частицу НЕ: «Не предаюсь пустому гневу, не проклинаю, не молю...». Подобный прием, который можно назвать псевдоинвективой, использован Набоковым и в уже очень зрелом стихотворении «К России» (1939).

В 1928 г. появляется стихотворение «Разговор», построенное как диалог Писателя, Критика и Издателя. Каждый из участников выражает свое мнение по поводу современного литературного процесса как в Советской России, так и в русской эмиграции. 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.

Инвективой по форме является и стихотворение «О правителях» (1944); 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. 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?». Автор использует сарказм, грубоватое просторечие, его возмущение подчеркивает и неровный ритм стиха.

Поэт не всегда придерживается определенной семантической структуры инвективы, отходя от классических риторических принципов построения речи, – композиция его инвектив достаточно свободна и служит воплощению не столько риторического и публицистического, сколько лирического начала.

### ***Параграф 3.7 «Жанровые элементы мадригала в лирике В. Набокова».***

Среди стихотворений поэта сложно выделить мадригал в его «чистом» виде, но, очевидно, можно говорить о своеобразном жанровом гнезде любовной лирики – следствии явлений жанрового синтеза.

«Незнакомку» Блока напоминает стихотворение «Встреча» (1923), на это указывает эпиграф, композиция (где сквозь монолог лирического героя проступает новеллистическая основа), средства создания образа женщины из полумглы: «Быть может, необманной, жданной / ты, безымянная, была?»

Мадригалу могла быть присуща и определенная элегичность, 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.

В цикле «Ты» (1922) существуют параллельно два образа – творец и его возлюбленная, облик которой он безуспешно пытается воспроизвести в скульптурном портрете: («Порой казалось мне, что кончен тонкий труд...»). Стихотворение, продолжающее нести в себе жанровые признаки мадригала, драматизируется (вводится диалог), в нем становится преобладающим не столько выразительный, сколько повествовательный компонент – происходит своеобразная новеллизация.

В стихотворении «Итальянке» (1920) Набоков создает интересную модель, своеобразный «антимадригал», который позволяет выразить отношение к объекту рефлексии без помощи комплимента, но с использованием антифразиса. Еще одно средство комплиментарности без привычных мадригальных штампов – изображение достоинств женщины с помощью не только визуальных, но и акустических компонентов, из которых складывается ее облик, характер, черты личности («О, светлый голос, чуть печальный...», «Все окна открыв, опустив занавески...», оба 1922). Здесь можно отметить сходство с мадригалом в таких его жанровых компонентах, как тема, модальность, пафос, доминанта.

У Набокова можно встретить мадригал и в чистом виде («Глаза», 20-е). Повосточному пышный комплимент заключен в зеркальную рамку двустий: «Под тонкою луной, в стране далекой, древней, // так говорил поэт смеющейся царевне...». 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 передать образ всего, что есть в этом мире, в том числе и обаяние женской прелести – в мадригале.

**Параграф 3.8 «Урбанистика В. Набокова».** Возможно, урбанистическую поэзию, как и антологическую, нужно рассматривать как наджанровое образование (проявление метажанра и мегажанра) 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.).

В поэтическом творчестве Набокова можно выделить два жанровых направления. Содержание первого структурируется системой концептов «природа», «деревня» и «усадыба», содержание второго – концептом «город». Эти концепты представлены в самых разнообразных жанровых воплощениях; ряд стихотворений можно охарактеризовать как лирические новеллы.

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

Интересным представляется стихотворение «Лестница» (1918), начало которого сразу настраивает на определенное жанровое восприятие, так как центральный образ сразу «обозначает» тему большого дома, городского локуса («Ты – лестница в большом, туманном доме...»). Метафорический образ лестницы

становится концептуальной единицей, порождающей цепочку ассоциаций, он представляет собой интегрирующий минилокус, концентрирующий 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.

О стихотворении можно сказать, что оно новеллизировано, хотя сюжетной составляющей, а также достаточно четко обрисованных персонажей в нем нет. Однако детали-акцентуаторы позволяют читателю домыслить историю и даже предысторию их владельцев, эти образы одновременно являются и символами и вполне реальными сюжетообразующими компонентами.

Образ Петербурга появляется в стихах Набокова не раз («Петербург» 1921, 1922, 1923, «Санкт-Петербург», 1924). Эти стихотворения, тематически объединенные общим локусом, достаточно разные по направлениям авторской интенции, у каждого из них свои жанровые особенности. Стихотворение 1921 г. имеет признаки инвективы, в основе стихотворения 1922 г. ретроспективная медитация, где предмет размышления и оценки – история строительства города, в то же время здесь можно увидеть и интертекстуальную коннотацию. «Петербург» 1923 г. – по жанру довольно значительная по объему 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...»). Семантический рисунок, определяемый ключевыми образами, которые акцентированы автором, служит средством создания идиллически-элегического хронотопа.

Урбанистическое жанровое направление в лирике Набокова часто связано с использованием образов городского общежития, с показом часто обезличенной человеческой толпы. В его «городских стихах» редко появляется человек как индивидуальность, персонифицированный образ или часть сообщества; автор предпочитает предметные образы-символы, которые часто играют роль акцентуаторов. Чаще всего это жанр лирической зарисовки, где через образ предмета остро подмечаются жизненные ситуации, связанные с пребыванием в городской среде, вызывающие ассоциативные размышления. Так внешне разножанровые компоненты оказываются объединенными не только общей темой, но и жанровой модальностью, что приводит к консенсусу в жанровой интерпретации художественной реальности произведения.

В стихотворениях «Номер в гостинице» (1919), «Комната» (1926) с помощью подчеркнута типичных образов-деталей показана ставшая уже привычной пошлость не только обстановки, но и жизни. Лаконизм, скупость выразительных средств создают образ бесприютного, неуютного бытия «маленького человека», ощущающего холодность городского пространства.

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...»). Финал служит средством актуализации второго, скрытого плана реализации лирического начала. Больше впечатление производит жесткое до

натурализма описание боксерского боя как развлечения праздной и безликой городской толпы («ухает толпа», «вой приветственный»).

В стихотворении «Тень» (1925) смертельно опасный проход приехавшего с цирком канатоходца над городской площадью становится для толпы («сотня пестрая зевак») лишь вечерним развлечением. Канатоходец, рискующий жизнью на глазах площадной толпы, снизу кажется бестелесной голубой тенью, воплощением некой духовности, стремления ввысь, неслучайно его проход сопровождается 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».

Эти стихотворения являются подтверждением тенденции к новеллизации лирических жанров, свидетельствующей о скрещивании жанрово-родовых форм. Авторская рефлексия как детерминант выступает в роли жанрообразующего фактора, ее содержание во многом обусловлено модальностью отчуждения, что объясняет обращение Набокова к жанровой форме поэтической зарисовки, обладающей тематической свободой и произвольным (в границах феноменологической поэтики) выбором образных средств.

### ***Параграф 3.9 «Жанровая специфика лирических циклов В. Набокова».***

Перманентный интерес очень разных авторов к лирическому циклу свидетельствует о его большом архитектурном и жанровом потенциале.

Стремление к интеграции лирических произведений, их объединению по какому-либо признаку с целью максимального выражения авторской интенции в значительной степени свойственно и поэтическому творчеству Набокова, и в этом он тоже 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 поэт постепенно отказывается от такого логического принципа циклизации, как хронология и тематика, и располагает произведения в той последовательности, которая представляется ему наиболее значимой для читательского восприятия; это касается и авторских циклов.

В сборнике «Горний путь» таких циклов два. Первый «Капли красок», (1919) 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 случайные «капли», – так поэт, начиная с номинации, отказывается от сквозного тематического принципа циклизации. В определенной степени ее интегративным компонентом является изоморфная (строфическая и метрическая) организация стихового материала, однако не она является основным циклоформирующим средством. 6 из 17 стихотворений имеют элегически-ностальгический характер, 6 обращены к европейской истории; они в некоторой степени сюжетны, однако важное концептуальное и композиционное значение для цикла имеют стихотворения 1 («Всепрощающий»), 5 (Художник»), 9

(«Вдохновение») и отчасти 15 («Достоевский»). Образы Божества и Художника являются связующими звеньями в этом калейдоскопе явлений жизни.

Цикл «Ангелы» состоит из 10 стихотворений, девять из которых (за исключением первого) пронумерованы автором согласно христианскому учению. Первое стихотворение цикла не только играет роль пролога – первого звена композиции, но и является своеобразным камертоном, настраивающим читателя на восприятие последующих частей. На первый взгляд представляется, что в основе цикла лежит лишь тематическое единство, 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.

Сборник «Гроздь» разделен автором на четыре раздела-цикла, здесь используется 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 часть («Гроздь») объединяет ряд тематически и жанрово разных стихотворений, в свою очередь включая в себя и цикл «На смерть А. Блока» (1921), состоящий из двух стихотворений. Первое – элегическая медитация, в основе которой субъективная авторская оценка творчества Блока, глубокая печаль по поводу утраты поэта. Второе стихотворение дополняет первое и в то же время в чем-то противопоставлено ему; об этом свидетельствует и смена ритма. Происходит смена лирических жанровых планов: продолжением элегии (едва ли не плача) становится стихотворение, в основе которого, пожалуй, одическое начало («Пушкин – радуга по всей земле...»). 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 не только античная метрика; 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 вариацию шахматной задачи и одновременно – размышление о природе творчества.

Последний лирический цикл (1956) «Семь стихотворений» подчеркнуто бессюжетен и, на первый взгляд, лишен какой-либо тематической и жанровой доминанты. Однако можно сказать, что этот цикл подводит итог многолетних размышлений автора над сутью литературного и, прежде всего, поэтического творчества. Неявные образы-символы можно расположить цепочкой, звенья ко-

торой осуществляют сцепление частей цикла, служат доминантой, выполняющей в том числе и жанроформирующие функции. 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 ее инструментарии.

Лирические циклы 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 идиостилия, поиска новых форм и средств лирического дискурса. Главным для автора является реализация общей для ряда стихотворений лирической концепции, при этом части цикла теряют часть своей самостоятельности (хотя могут существовать и как отдельные произведения вне контекста), они становятся частью системы. Так формируется особое полижанровое пространство, в основе которого синтез компонентов, очень часто предполагающий внутрицикловую интертекстуальность.

В **Заключении** суммируются результаты и излагаются выводы диссертационного исследования. К основным из них относятся:

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. В. Набоков-Сириин 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 поэта 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 подражательных заимствований из литературного прошлого, 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 классической стилистике и версификации антологической лирики, В. 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 использует не столько традиционную тематику подобных стихотворений, сколько их выразительные стилистические и версификационные возможности.

2.2. Столь же интересны и продуктивны эксперименты Набокова с жанрово-строфической формой сонета, также вписывающиеся в общелитературные обновленческие процессы эпохи. Сонет у автора 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 поэта являются мотивы прощания (валеты), которые, однако, далеко не всегда носят элегический характер. Помимо характерных для валеты ностальгической тональности и вероятной ламентации, у Набокова 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, сатиры, инвективы.

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.

В этом плане одной из актуальных проблем дальнейшего исследования жанрового опыта В. Набокова является проблема взаимовлияния поэтических и прозаических жанров в творческом наследии писателя.

**Основные положения и выводы диссертации отражены в ряде публикациях автора.**

*Статьи, опубликованные в изданиях, входящих в «Перечень российских рецензируемых журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»*

1. 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 (0,4 п.л.).

2. Харитонов, В.С. Трансформация жанра элегии в поэтическом творчестве В. Набокова-Сирина / В.С. Харитонов // Филологос. – Выпуск 20 (1). – Елец, 2014. – С. 74–80 (0,4 п.л.).

3. Харитонов, В.С. Особенности использования образов предметного мира в лирике В.В. Набокова / В.С. Харитонов // Вестник Брянского государственного университета № 2. – Брянск, 2015. – С. 271–275 (0,3 п.л.).

4. Харитонов, В.С. Место сонета в творчестве В.В. Набокова / В.С. Харитонов // Филологос. – Выпуск 28 (1). – Елец, 2016. – С. 63–70 (0,5 п.л.).

5. Харитонов, В.С. Использование инвективных форм в творчестве В. Набокова / В.С. Харитонов // Филологос. – Выпуск 30 (3). – Елец, 2016. – С. 80–87 (0,5 п.л.).

6. Харитонов, В.С. Жанровые особенности сонета серебряного века / В.С. Харитонов // Филологос. – Выпуск 33 (2). – Елец, 2017. – С. 64–70 (0,4 п.л.).

7. Харитонов, В.С. Жанровые элементы мадригала в лирике В. Набокова / В.С. Харитонов // Филологос. – Выпуск 38 (3). – Елец, 2018. – С. 82–87 (3,4 п.л.).

*Публикации в других изданиях*

8. Харитонов, В.С. Христианские мотивы в поэзии В. Набокова-Сирина («Ангельский» цикл 1918 года) / В.С. Харитонов // Национальный «Космопсихо-логос» в художественном мире писателей XX века: материалы Международной заочной научной конференции. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2013. – С. 228–240 (0,8 п.л.).

9. Харитонов, В.С. Русский взгляд на английскую провинцию: поэтика пространства в «Университетской поэме» В.В. Набокова / В.С. Харитонов // Диалог пространства и культуры в национальном самосознании: материалы Всероссийской научной конференции. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2014. – С. 109–115 (0,4 п.л.).

10. Харитонов, В.С. Евангельские образы в лирике В.В. Набокова-Сирина / В.С. Харитонов // Актуальные проблемы гуманитарных исследований: материалы областной научной конференции. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. – С. 83–89 (0,4 п.л.).

11. Харитонов, В.С. Использование акцентуаторов в поэтическом пространстве В.В. Набокова / В.С. Харитонов // Современные концепции научных исследований: материалы XVI Международной научно-практической конференции. Журнал «Евразийский союз ученых». № 7, 2015. – С. 79–81 (0,2 п.л.).



Лицензия на издательскую деятельность  
ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.  
Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная  
Печ.л. 1,0 Уч.-изд.л. 1,0  
Тираж 100 экз. Заказ 26

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии  
Елецкого государственного университета им. И.А.Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»  
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1