

Олег Федотов

Ченстохова

Версификационная техника Владимира Набокова (Стихи о стихах)

Талант Набокова отличается исключительной многогранностью. Чем бы ни увлекался он: энтомологией, шахматами, английским языком, автомобильным спортом, литературой наконец, – везде добивался самой высокой степени совершенства. Как литератор Набоков был не просто виртуозным мастером, но вдобавок еще и истинным полиглотом: ему, пусть и не в одинаковой степени, были доступны языки поэзии и прозы, драматургии и кинематографа, публицистики и литературоведения, русский и английский... Приверженность к теоретической рефлексии сочеталась у него с не менее плодотворной творческой синестезией или, иными словами, тотальной рокировкой художественного и научного мышления, поэтического и прозаического способов эстетического преобразования действительности. Набоков не был сторонником изоляционизма ни в одной из доступных ему областей науки или искусства, напротив, он энергично использовал принцип сопряжения „далековатых”, как сказал бы Ломоносов, „идей”, извлекая из него самые неожиданные и всегда нетривиальные результаты.

И все же, несмотря на впечатляющие успехи, которых он достиг буквально во всех своих начинаниях, оценка их общественным мнением не всегда была адекватной. Больше всего споров вызывала и до сих пор вызывает антиномия Набоков-прозаик и Набоков-поэт. Репутация прозаического творчества Набокова, собственно, непрерываема. Что же касается поэтической ипостаси набоковского таланта, ее сопоставимые с прозой достоинства признаются далеко не всеми. Многие, иной раз даже весьма авторитетные и проницательные ценители

склонны рассматривать многолетнее увлечение Набокова поэзией как вторичное и малопродуктивное. Можно ли с этим расхожим мнением согласиться? Думается, ни в коем случае. Набоков начинал свое писательское поприще как поэт и оставался им до конца, в том числе и в своих прославленных прозаических произведениях. Уникальный прозаический идиостиль Набокова – результат конвергенции практически всех составляющих его многогранной одаренности; поэтическое начало, обладающее самодостаточной эстетической ценностью, может, кроме того, считаться ее важнейшим доминирующим ингредиентом.

О том, что стихотворство не было для Набокова неким вторичным, на грани графомании литературным занятием, свидетельствует и необычайно высокая мера его теоретической рефлексии. Подобно своим авторитетным коллегам-современникам, он не писал стихи бесхитростно, „просто так”, по наитию, а пристально и сознательно проверял их версификационной теорией, много экспериментировал с метрикой, ритмом, строфикой и фоникой, изучал опыт других поэтов. Особое место в его поэтическом наследии занимают так называемые „стихи о стихах”, призванные образным путем осветить таинственные пути движения поэтической мысли, дать, может быть, и субъективную, но всегда нетривиальную и наглядную характеристику тем или иным версификационным формам или, наконец, лапидарно сформулировать поэтический идиостиль тех, у кого он учился.

В одном из ранних своих стихотворений, датированном 2 сентября 1918 г., в продолжение пушкинско-брюсовской традиции озаглавленном *Поэту*, которое с известной натяжкой можно трактовать как аномальный сонет (AbAbCCddEEfNNf), юный стихотворец с прямолинейностью неопита прокламирует эстетические идеалы смысловой отчетливости, чистоты и силы, восходящие, конечно, к классическим образцам. При этом основной упор делается на том, чем не следует злоупотреблять:

Болота вязкие бессмыслицы певучей
покинь, поэт, и в новый день проснись!
Напев начини иной – прозрачный и могучий;
словами четкими передавать учись
оттенки смутные минутных впечатлений,
и пусть останутся намеки, полутени
в самих созвучиях, и помни – только в них,
чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих
был по гармонии таинственно-тревожный,
туманно-трепетный; но рифмою трехсложной,

размером ломанным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна и чистота и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
я слышу новый звук, я вижу новый край!..

Упрятанные в середину строфы смежные двустопные 6-стопного ямба с цезурой после третьей стопы, т.е. по сути, фрагменты александрийского стиха да еще в сочетании с назидательной интонацией, подозрительно напоминают трактат законодателя французского классицизма Никола Буало, хотя реальным поводом для стихотворных инвектив молодого ригориста послужили скорее всего произведения поэтов символистского толка (например, Константина Бальмонта).

Приблизительно те же мотивы звучат в стихотворении, написанном еще ранее (18 января 1918 г.) и озаглавленном не менее архаично, по-некрасовски, – *Элегия*. В нем указывается истинный источник и учитель гармонии между звуком и смыслом – природа: *Со струнами души созвучья согласуя, / чудесно иволга сочувствовала мне; Бере-зы, вкрадчиво шумящие вокруг, / учили сочетать со звуком точный звук, / и рифмы гулкие выдумывало эхо...*

Эпиграф, извлеченный из *Послания к кн. Вяземскому* и В. Л. Пушкину, 1814, В. А. Жуковского: *Лишь то, что писано с трудом – читать легко*, предопределил лирическую тему, а заодно и стилистику еще одного стихотворения 1918 г. (23 августа) *Если вьется мой стих, и летит, и трепещет...*, завершающегося катреном, констатирующим трагическое противоречие между упорным трудом стихотворца и облегченным восприятием его результатов:

Каждый звук был проверен и взвешен прилежно,
каждый звук, как себя, сознаю,
а меж тем назовут и пустой и небрежной
быстролетную песню мою...

В данном случае обращают на себя внимание исповедуемая начинающим поэтом сугубая тщательность в отборе фонического состава стиха, его ожесточенная осмысленность и то, что одним из поэтических наставников раннего Набокова именно в этом отношении был Жуковский.

10 июля 1921 г. на страницах берлинской русскоязычной газеты *Руль*, основанной отцом поэта В. Д. Набоковым вместе с А. И. Каминкой и И. В. Гессеном, было опубликовано стихотворение *В поезде*, позднее вошедшее в цикл *Движение*. Помимо естественного стремления подчеркнуть движение поезда еще и ритмическими средствами

Набоков обосновывает его обратной метафорой: ритмический перестук колес ассоциируется у него с ... ямбом:

Я выехал давно, и вечер неродной
рдел над равниною нерусской,
и стихословили колеса подо мной,
и я уснул на лавке узкой.

Мне снились дачные вокзалы, смех весна,
и, окруженный тряской бездной,
очнулся я, привстал, и ночь была душна,
и замедлялся ямб железный.

Конечно, перед нами яркий образчик субъективного восприятия. У Максимилиана Волошина, к примеру, стук колес поезда преобразился сначала в дактиль: *Прожито – отжито. Вынуто – выпито... / Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...* (*В вагоне*, май 1901), а затем в причудливо модифицированный хореический тетраметр с дактилическим ходом во втором полустишии: *Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель... / По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре. (Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель..., 1906)*, хотя сам поэт, вопреки утверждениям комментаторов, считавших, что стихотворение сочинилось в поезде по пути из Москвы в Крым, связывал его с пешими переходами по любезной ему Киммерии.

Впрочем, во втором стихотворении цикла, кстати, также написанном ямбом, *Экспресс*, Набоков еще раз связывает железную дорогу со стихословием: *...На матовой фанере / над окнами ряд смугло-золотых / французских слов, – как вырезанный стих, / мою тоску дразнящий тайным зовом...*

В третьем же стихотворении *Как часто, как часто я в поезде скором...* прямого упоминания о близости или тождественности стихотворного и механического ритма колес нет, но оно написано напряженно-четким 4-стопным амфибрахием, уложенным в два своеобразных девятистишия, которые можно представить как строенные терцины, весьма уместно сопутствующие внезапной метаморфозе *сиреневого дыма в ангела*¹.

¹ Как тут не вспомнить о двух других ангелах, губительно разгоняющих поезд в *Крушении*, 1925! См.: Олег Федотов, *Земля и Небо в поэтическом мире Владимира Набокова*, «Литература»: Еженедельное приложение к газете „1 сентября” 1997, № 35.

- | | |
|---|---------|
| 25. не могу языку заказать эти звуки, | 2.222.1 |
| ибо гость говорит, и так веско, | 2.22.1 |
| господа, и так весело, и на гадюке | 2.25.1 |
| то панама, то шлем, то фуражка, то феска: | 2.222.1 |
| иллюстрации разных существенных доводов, | 2.222.2 |
| 30. головные уборы, как мысли вовне; | 2.222.0 |
| или, может быть, было бы здорово, | 2.22.2 |
| если б этим шутник указывал мне, | 2.212.0 |
| что я страны менял, как фальшивые деньги, | 2.222.1 |
| торопясь и боясь оглянуться назад, | 2.222.0 |
| 35. как раздваивающееся привиденье, | 2.8.1 |
| как свеча меж зеркал, уплывая назад. | 2.222.0 |

Здесь, в принципе, и заканчивается борьба сопутствующих размеров с доминирующим 4-х и во второй части 4-3-стопным анапестом. На весь последующий текст (88 стихов) приходится только один аномальный стих: *мысль о контакте с сознанием читателя* (4-ст. дактиль). Эта мысль даже в устах лицемерного доброхота выглядит столь неожиданной и парадоксальной, что ее усугубляет глубокий ритмический перебой, вызванный внезапным исчезновением устоявшейся двусложной анакрузы. Зато в зачине, как уже отмечалось, прежде чем воцаряется символизирующая гармонию в душе поэта *трехсложная музыка*, которой даже *тишина благодарна*, дисгармонично сменяют друг друга:

1) 5-иктный акцентный стих, в гордом одиночестве открывающий стихотворение;

2) 5-иктный дольник, следующий сразу же за ним (2.1122.0), описывающий *воскового, поджарого, с копотью в красных ноздрях*, с точки зрения лирического героя, – своего рода метрический компромисс между сознанием автора и его кошмарным собеседником;

3) еще два дольниковых стиха, 4-й и 11-й, на этот раз 4-иктные: *или просто так – разговорчивый прах* (2.122.0), выражающий сомнения, колебания в оценке, и *символистов – но хуже. Есть вещи, вещи* (2.221.1), также прерывая анапестическую монотонию раздумчивой паузой перед тем, как на несколько стихов односложная анакруза возвестит;

4) о группе из четырех стихов 4-стопного амфибрахия (ст. 12–14, 16), живописующей ирреальную тему любимцев Акакия Акакиевича Башмачкина – *речевых плевел* в связи с межеумочным статусом получеловека-полуфантома (недаром тут же ему присваивается условное имя *Наречье* – т.е. часть речи, которая может относиться и к глаголу,

и к его особым формам – причастию и деепричастию, и к существительному, и к прилагательному, или же к другому наречию!);

5) наконец, два стиха (15-й и 19-й) напоминают нам о размерах альтернирующего ритма: в первом случае (*и сердце просится, и сердце мечется* слышится 6-ст. ямб с характерными лермонтовскими интонациями, во втором (*и заслушиваться господина бодрого* – или 6-ст. хорей, обильно одобренный пиррихиями, или 4-иктный дольник с пропуском одного метрического ударения.

Окончание монолога того, кто, как и в случае с Есениным, являет собой alter ego собственно лирического героя, завершает первую часть стихотворения. Вторая открывается оптимистической сменой ритма – борьба 4-стопного анапеста с инометрическими интерполяциями уступает место регулярному чередованию 4-х и 3-стопного анапеста, о чем незамедлительно декларируется самим автором:

- И тогда я смеюсь, и внезапно с пера
мой любимый слетает анапест,
образуя ракеты в ночи, так быстра
100. золотая становится запись.
И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,
сонных мыслей и умыслов сводня,
не затронула самого тайного. Я
удивительно счастлив сегодня.
105. Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.

О том, что анапест был фаворитом в метрическом репертуаре Набокова красноречивее всего свидетельствует элементарная статистика: после, в сущности, нейтрального, фонового ямба (79.1%) он, сбавив порядок представительства в 10 раз, занимает, однако, второе место (7.9%), опередив даже хорей (6.9%), не говоря уже о других метрах (амфибрахий – 3.7%, дактиль – 1.7%, ТВА – 1.4%. неклассические метры в сумме – 6.0%)².

Дополнительный свет на метрические предпочтения Набокова и его субъективные представления о каждом метре проливают его стихотворения 1923 и 1924 гг. *Размеры* и *Три шахматных сонета*. Первое,

² Подсчеты (по количеству обращений) производились на материале сборника: В. Набоков, *Стихотворения и поэмы*, Москва; Харьков 1999.

адресованное Глебу Струве, спровоцированное скорее всего какими-то творческими обсуждениями во время совместного обучения в Кембридже, получило ответ, опубликованный в *Пуле* 3 марта 1923 г.³ В отличие от своего адресата, Набоков задается целью описать эмфатические ореолы не одного (дактиля), а всех пяти классических размеров (точнее, конечно, метров) силлабо-тоники:

РАЗМЕРЫ

Глебу Струве

Что хочешь ты? Чтоб стих твой говорил,
повествовал? – вот мерный амфибрахий...
А хочешь петь – в золотом размахе
анapesta – звон лютен и ветрил.

Люби тройные отсветы лазури
эгейской – в гулком дактиле; отметь
гекзаметра медлительного медь
и мрамор, – и виденье на цезуре.

Затем: двусложных волн не презирай;
есть бубенцы и ласточки в хорее:
он искрится все звонче, все острее,
торопится. А вот – созвучий рай, –

резная чаша: ярче в ней и слаще,
и крепче мысль; играет по краям
блеск, блеск живой! Испей же: это ямб,
ликующий, поющий, говорящий...
(1923)

В *Трех шахматных сонетах* эмфатические характеристики метров и звуко-смысловой игры в рифмующихся созвучиях связываются с ходами и возможностями шахматных фигур: *В ходах ладьи – ямбический размер, / в ходах слона – anapest...; Вперед прошла ладья стопами*

ДАКТИЛИ

В. Сирину

I.
Медленно капают капли
дней как янтарь золотых.
В небе напомнит мой стих
крылья серебряной капли.
Медленно капали капли
дней как янтарь золотых.

II.
Рек серебристые струи
к устью несут паруса.
Смерти стальная коса
срежет упругие туи.
Рек серебристые струи
к устью несут паруса.

III.
Солнце, высокий вожатый,
в небе ведет корабли,
в высь улетает с земли
вечер, как вестник крылатый.
Солнце, высокий вожатый,
в небе ведет корабли.

ямба...; Звездообразны каверзы ферзя...; Движенья рифм и танцовщиц крылатых / есть в шахматной задаче; ...что на доске составил я сонет.

Подобного рода формульные определения мелькают во многих других произведениях Набокова. Например, в крымском стихотворении „экспериментального” для поэта 1918 года *Лунная ночь* спокойный плеск фонтана напоминает размер сонета строгий, а лунный блеск исполнен ритма четкого.

Продолжая традицию, у истоков которой стоял еще М. В. Ломоносов (*Разговор с Анакреонтом*), которую подхватили и развили впоследствии Пушкин и Некрасов, в 1928 г. он пишет свой *Разговор*, в котором участвуют Писатель, Критик и Издатель. Последний в заключительной своей реплике замечает: *Сто лет назад целковых двести / вам дал бы Греч за разговор, / такой по-новому проворный, / за ямб искусно-разговорный... / Увы: он устарел с тех пор.* Действительно, практически все разговоры в русской поэзии написаны самым разговорным размером силлабо-тоники – 4-ст. ямбом. Набоковский – не исключение. Некоторые сомнения вызывает разве только последнее замечание: ямб, в особенности, 4-стопный, может быть, несколько и утратил свои позиции по сравнению с золотым веком пушкинской поры, но, конечно же, не устарел, оставаясь бесспорным лидером среди классических размеров русской силлабо-тоники. Замечательно, что, констатируя объективные тенденции в развитии русского ямба XX века, сам Набоков оставался верен традициям классического XIX века⁴.

Итак, анализ версификационной рефлексии Владимира Набокова показал:

1) на протяжении всей своей творческой жизни писатель уделял стихотворчеству отнюдь не меньшее внимание, чем прозе, и относился к нему в высшей степени профессионально;

2) опираясь на традиции, заложенные Ломоносовым, Пушкиным, Некрасовым, Маяковским и другими русскими поэтами, он вполне осознанно строил свой стихотворный идиостиль;

⁴ Ср.: „Важнейшим явлением русской метрики XX в. было постепенное вытеснение 4-ст. ямба 5-стопным (Гаспаров...). На этом фоне Набоков консервативен: Я5 у него выше среднего, но Я4 еще почти вдвое выше. В этом можно видеть влияние Ходасевича с его культом 4-ст. ямба [...]. Для поэзии Набокова, как и для поэзии русского XIX в., Я4 является фоновым, тематически нейтральным размером, рядом с которым выделяются другие, более редкие.” (Дж. Смит., *Русский стих Набокова*, [в:] Джеральд Смит. *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*, Москва 2002, с. 103).

3) поэтические автохарактеристики культивируемых им метров, их пропорции и модальность в его метрическом репертуаре, в принципе, не противоречат друг другу.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony twórczości poetyckiej Władimira Nabokowa, która w świetle jego osiągnięć prozatorskich jest mniej znana, jakkolwiek, jak wynika z biografii twórczej autora *Lolity*, sam poeta nie traktował jej jako rzeczy drugorzędnej. Raczej odwrotnie, o czym mówi cykl wierszy programowych. Autor artykułu wskazuje na bliskie związki poetyki wierszy Nabokowa z tą tradycją, którą wyznacza linia rozwoju idąca od Łomonosowa, Puszkina, Niekrasowa do Majakowskiego.