



## М. ЛОТМАН

### А та звезда над Пулковом...

ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ И СТИХОСЛОЖЕНИИ В. НАБОКОВА\*

Читатель стихов Набокова (заметим, что читатель в России знакомится с творчеством Набокова в порядке как бы обратном хронологическому: от «Лолиты» к стихам) сталкивается с некоторыми, едва ли не шокирующими, неожиданностями.

Во-первых, это темы, которые мы встречаем только в набоковской поэзии: читая его стихи, мы с удивлением замечаем, например, какое значительное место занимает в них религиозная тематика. В прозе Набоков этой темы не только не касается, но и, кажется, тщательно ее избегает. Другая неожиданность, едва ли не еще более шокирующая — уже не тематическая, а стилистическая: набоковская поэтическая вещь прямолинейна, даже простовата. В докладе Анны Бродской<sup>1</sup> было убедительно показано, что Набоков чуждается всяких штампов, старательно избегает даже малейших намеков на клишированность. Но это оказывается справедливым лишь в отношении прозы. В поэзии Набокова мы встречаем очень многие поэтические клише и типичные конструкции и формулы, заимствованные не только из поэзии начала века, но и более ранних периодов. В частности, неожиданна сама поза автора — неоднократно подчеркивается: *я поэт*. В прозе Набокова такое невозможно. Заметим, что сказанное касается только русских стихов, его

\* Впервые: Вышгород. 1999. № 3.

<sup>1</sup> См.: Бродская А. Роман «Лолита» и послевоенное эмигрантское сознание // Вышгород. 1999. № 3. С. 84—92.

английские стихи как раз очень соответствуют имиджу Набокова-прозаика.

Второе. Темы, знакомые нам по прозе, встречаются и в поэзии Набокова, но решаются они в принципиально ином стилистическом ключе. Это, в первую очередь, тема ностальгии. В прозе она решается исключительно тонко, я бы сказал, снобистски; в поэзии она (за весьма немногочисленными исключениями, связанными с «прозаическим» белым стихом) преподносится самым прямолинейным образом, со всеми относящимися сюда штампами, включая тоску по березкам. Сказанное справедливо и в отношении метапоэтической тематики. Набоков и в прозе и в стихах создает не только тексты, но и метатексты: тексты текстов и тексты о текстах. Но то, что в прозе предстает так изощренно и элегантно, в поэзии подается прямолинейно, нередко с помощью заезженных штампов.

Можно было бы, конечно, предположить, что дело здесь лишь в творческой эволюции, в развитии автора: молодой, неопытный поэт в своем творчестве наивен и несамостоятелен, зрелый автор переходит к прозе, в которой достигает значительной оригинальности. Думается все же, что дело к этой схеме (само́й в достаточной мере клишированной) не сводится. Набоков не прекращает писать стихи и тогда, когда основные его творческие усилия связаны с прозой. Я полагаю, что Набоков идет в своем творчестве на сознательное распределение ролей и поэт Сирин — автор принципиально иного типа, нежели прозаик Набоков. Еще важнее то, что стихи становятся органической частью некоторых его прозаических текстов. В первую очередь речь идет, конечно, о «Даре».

Героем «Дара» является поэт Федор Константинович Годунов-Чердынцев; в романе содержатся как стихи этого персонажа, так и его проза. И стихи, и проза Годунова-Чердынцева в ряде отношений отличаются от стихов и прозы самого Набокова, у них разная поэтика.

Представляется, что здесь мы сталкиваемся с довольно серьезной проблемой, значение которой отнюдь не ограничивается рамками набоковского наследия, проблемой, имеющей и теоретико-литературное, и чисто прикладное измерение: как издавать произведения Годунова-Чердынцева? В современных изданиях поэзии Набокова мы встречаем специальный раздел — стихи из романа «Дар»: это и тексты из сборника Годунова-Чердынцева «Стихи», и другие стихотворные произведения и отрывки. Как к этим текстам подходить? Считать ли их набоковскими? Я обсуждал эту проблему с покойным Кириллом Федоровичем Тарановским, классиком русского стиховедения.

Он предположил, что Набоков специально сделал своего персонажа Годунова-Чердынцева автором плохих стихов. Я не думаю, что специально — плохих, но убежден, что специально — других. Годунов-Чердынцев пишет *другие* стихи, чем Набоков, и гораздо больше они напоминают творчество Набокова-прозаика, нежели Сирина-поэта. Годунов-Чердынцев — в первую очередь изощренный автор, он одновременно аскет и сноб, крайне сдержаный и в выборе стилистических средств, и в выборе тематики. Правда, как мы вскорости убедимся, аскетизм этот тоже не без подвоха.

Так как все-таки, как атрибутировать стихи Годунова-Чердынцева? Кого, попросту говоря, считать их автором? Такого рода проблемы, конечно, не специфичны для этого писателя: все-таки творчество Набокова-поэта ни в какое сравнение не идет по значению с творчеством Набокова-прозаика. В русской литературе есть гораздо более важная проблема, которая решается совершенно неудовлетворительно — это стихотворения Юрия Живаго. Проблемы просто как бы не существуют: это стихотворения Пастернака, более того, считается, — его лучшие стихотворения. Традиция, идущая от Ольги Фрейденберг, и Пастернак молчаливо согласился, что это действительно лучшие его стихи. Но это *другие* стихи. Я не хочу затевать здесь спор о качестве — в конце концов, это дело вкуса, более того, весьма вероятно, что Пастернак хотел сделать своего героя поэтом лучшим, нежели он сам; дело в другом: Пастернак создает эти — во многих отношениях принципиально непастернаковские — стихи вместе с их со-зателем доктором Живаго. Никто не включает «сатирическое стихотворение» Архипа Лысого в корпус стихотворений Пушкина, его «законное» место лишь в «Истории села Горюхина». Подобно Архипу Лысому, Козьме Прutкову, капитану Лебядкину и Юрию Живаго, Годунов-Чердынцев не только плод творчества, но и творец, чьи творения характеризуются определенной самостоятельностью и не могут быть сведены к творчеству его творца.

\* \* \*

Теперь несколько замечаний о самих этих стихах. Начну с метапоэтических размышлений их автора. После того как Годунов-Чердынцев издал сборник «Стихи», его творческая манера меняется. Я цитирую: «...монументальное исследование Андрея Белого о ритмах загипнотизировало меня своей системой наглядного отмечания и подсчитывания полуударений, так

что все свои старые четырехстопные стихи я немедленно просмотрел с этой новой точки зрения, страшно был огорчен преобладанием прямой линии, с пробелами и одиночными точками, при отсутствии каких-либо трапеций и прямоугольников; и с той поры, в продолжение почти года <... , — я старался писать так, чтобы получилась как можно более сложная и богатая схема:

Задумчиво и безнадежно  
распространяет аромат,  
и неосуществимо нежно  
уж полууяздает сад...»<sup>2</sup>

Здесь имеется в виду «графический метод» Андрея Белого: точками отмечаются пропуски схемных ударений («полуударений» или «мест ускорений» в терминологии Белого); соседствующие точки соединяются между собой прямыми линиями<sup>3</sup>. В данном случае мы получаем «богатый» ритм, образуемый двумя трапециями и квадратом:



*Задумчиво и безнадежно* — это 5-я форма 4-стопного ямба, *распространяет аромат* — 6-я форма, но главная особенность связана с заключительными стихами этого отрывка: *и неосуществимо нежно* и *уж полууяздает сад*, демонстрирующих уникальную 7-ю форму. Вспомним, что Белый не сумел привести ни одного бесспорного примера из реальной практики русской поэзии и ему пришлось придумать искусственный пример: «И велосипедист летит»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 135—136. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>3</sup> «Фигура есть соединение двух и более строк, равно или разно отступающих от метра; соединяя места ускорений, обозначаемых точками, прямыми линиями, мы получаем фигуру» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 300—301).

<sup>4</sup> Ср.: «Этого рода строку мы встретили лишь один раз в чистом виде, а именно: у Каролины Павловой — в стихотворении,

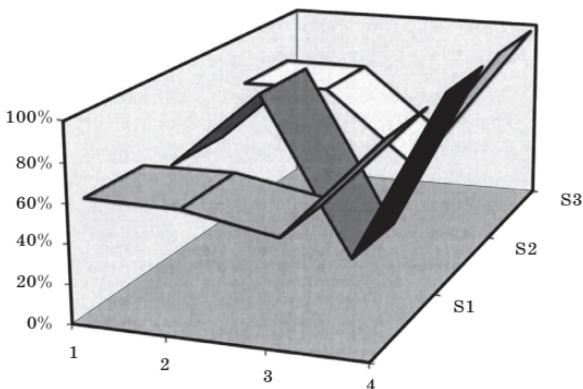
Итак, дело якобы обстоит таким образом, что первоначально Годунов-Чердынцев слагал стихотворения «бедного» ритма (они составили его первый сборник «Стихи»), знакомство же с исследованиями Белого заставило его искать «богатые» ритмы. Но Белый опубликовал «Символизм» в десятом году, а Годунов-Чердынцев слагал стихотворения, составившие сборник «Стихи», уже в 1920-е годы в Праге. Читая стихотворения этого сборника, мы видим, что ритм, по крайней мере в некоторых из них, как раз очень «богатый» (в смысле Белого). Автор их даже если по каким-то причинам и не читал еще сенсационной книги Белого, непосредственно влиявшей на ритмические предпочтения своего времени (тут свидетельство Годунова-Чердынцева весьма ценно, хотя и анахронистично — речь должна была бы идти о начале 1910-х годов), то явно учитывал перемены, ею внесенные, а подчас и просто стремился щегольнуть изысканным ритмическим ходом. Так, в одном из стихотворений им вспоминается лишь двустишие:

при музыке миниатюрной  
с произношением смешным (III, 13),

отсылающее уже не просто к Белому, но и — через его посредничество — чуть ли не к Ломоносову (сочетание 5-й и 6-й форм). Создается даже впечатление, что в заключительных стихотворениях сборника Набоков специально демонстрирует сравнительно «бедный» ритм, чтобы оправдать приведенное рассуждение об исследованиях Белого. Ср. ритмическую структуру начального и заключительного стихотворения сборника:

---

посвященном Языкову; за неимением книги, мы лишены возможности привести этот ход. У Пушкина лишь раз встречается ход, лишь отчасти напоминающий вышеупомянутый, а именно: “Еще не перестали топать” (“Евгений Онегин”); если прочесть “Еще / не перестали топать”, то нарушится логическое ударение (вне зависимости от способа чтения, современное стиховедение относит этот стих к 3-й, но никак не к 7-й форме. — М. Л.). У меня этот ход встречается в неудачной строке: “Хоть и не без предубежденья” (совсем уже непозволительная ошибка: этот стих может быть отнесен либо к 6-й, либо — с некоторой натяжкой — к уникальнейшей 8-й (так его интерпретировал К. Ф. Тарановский), но никак не к 7-й форме. — М. Л.). Вот случайно придуманная строка, где осуществлен характеризуемый ход: “И велосипедист летит”» (Белый А. Символизм. С. 294—295).



S1 — ритмический профиль первого стихотворения;  
 S2 — ритмический профиль последнего стихотворения\*;  
 S3 — ритмический профиль сборника «Стихи» в целом.

Как видно, «peonический» профиль, завещанный пушкинской традицией, характеризующий заключительное стихотворение, резко выделяется на общем «модернистском» фоне ритмики сборника. Это здесь преобладают столь якобы огорчившая автора «прямая линия» (проходящая сквозь третью стопу) и «точки» (на первой стопе). В целом же для сборника характерен «богатый», разнообразный ритм.

Более того, в одном случае кажется, что дело идет о прямой отсылке к «Символизму». Единственное, чего нет в ритмике четырехстопного ямба «Стихов» Годунова-Чердынцева, — это 7-й формы. Но как мы помним, реального примера ее не смог привести и Белый, пришлось придумывать искусственный стих: «И велосипедист летит». Этот летящий велосипед подхватывает Годунов-Чердынцев, восстановливающий равновесие ритмическое: вместо крайне асимметричной 7-й формы (две безударных стопы подряд в первом полустишии и две ударные во втором) — 5-я, симметричная и устойчивая (ударная стопа, две безударных, ударная), и — как следствие этого — физическое: велосипед не падает:

А завтра пролетаешь через,  
 и как во сне поддержки нет,  
 и этой простоте доверясь,  
 не падает велосипед (III, 25).

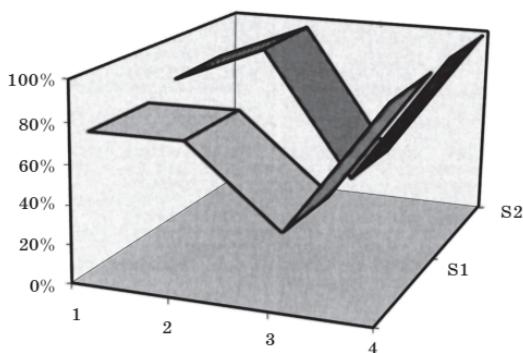
\* «Сборник открывался стихотворением “Пропавший мяч”...» (III, 11); «замыкается он стихами “О Мяче найденном”» (III, 27) — Примеч. ред.

\* \* \*

Сборник «Стихи» состоит из 12-стиший четырехстопного ямба, написанных без разбивки на строфы. Почти каждое стихотворение характеризуется своей ритмической структурой, встречается и традиционная, и модернистская.

Еще одной важной характеристикой ритма является средняя отягченность икта (т. е. метрически сильной позиции). В русском четырехстопном ямбе это оказывается исключительно устойчивым параметром. За исключением первых опытов Ломоносова, профиль ударности которых был очень завышен, средняя отягченность икта установилась где-то на уровне 80%. И общая тенденция развития стихотворной техники сводится к ее некоторому снижению. Но что значит «некоторое» снижение? Поскольку дело идет о среднем значении, то тут оказываются важными даже доли процента.

Абсолютным рекордсменом по «хрупкости» стиха (а низкий профиль ударности воспринимается именно как «хрупкость») считался ранний Мандельштам, у которого средняя отягченность икта составляла всего около 73%. Но это не идет ни в какое сравнение с тем, что мы имеем у Годунова-Чердынцева в сборнике «Стихи». Его показатель — 69,6%, что ниже даже показателя языковой модели (71,2%)<sup>5</sup>. Заметим, что стихи самого Набокова демонстрируют другую ритмическую схему.



S1 — Годунов-Чердынцев «Стихи»;  
S2 — Набоков «Университетская поэма».

<sup>5</sup> Языковая модель рассчитывается теоретически на основании частотного словаря языка; показатель средней отягченности икта у всех обследованных авторов выше, чем в языковой модели. Четырехстопный ямб Ф. К. Годунова-Чердынцева — единственное известное исключение.

Как видно, ритм поэмы Набокова значительно более традиционен, нежели у стихов его героя (у Набокова ритм, условно говоря, «пушкинский», у Годунова-Чердынцева — «мандельштамовский»), и, главное, средняя отягченность икта у Набокова существенно выше: 76,8% против 69,6% у Годунова-Чердынцева.

\* \* \*

Стихи Годунова-Чердынцева отличаются от набоковских не только своей ритмикой, но и архитектоникой. Как он характеризует собственные стихотворения? Как максимально простые и естественные: самая распространенная форма — 12 строк, самого распространенного размера — четырехстопного ямба. У самого Набокова мы в точности такой формы не обнаруживаем. Есть пара 12-стишных стихотворений в четырехстопном ямбе, но они графически разбиты на четверостишия, в то время как у Годунова-Чердынцева они записаны без графических пробелов. Различия в строении стиха коррелируют, как уже было сказано, с различиями тематическими и стилистическими: воспоминания о детстве даются в совершенно ином, нежели у самого Набокова, ключе. Тут я еще раз должен упомянуть Мандельштама. Если нам «Стихотворения» Годунова-Чердынцева и напоминают что-то, то это, в первую очередь, мандельштамовский «Камень» издания 1913 года, особенно же стихотворения, созданные в сравнительно короткий период его акмеистического ригоризма, такие как «Теннис», «Американка» и т. д.

Эта неожиданная связь заставляет задуматься над проблемой прототипов. Постоянно муссируются вопросы, кто является прототипом Кончеева или Яши Чернышевского. Но гораздо более интересен вопрос о возможных прототипах самого Годунова-Чердынцева. Обычно он решается просто, т. е. просто не решается: такой проблемы вроде бы и нет, Годунов-Чердынцев — сам Набоков. Но, как мы уже убедились, это не совсем так.

Чтобы закончить с этой темой, следует отметить, что мандельштамовские образы и мотивы повторяются в связи с Годуновым-Чердынцевым в очень разных и подчас неожиданных местах романа. Я не буду говорить о летейской теме, демонстративно (и, одновременно, полемически) отсылающей к «Tristia», ограничусь лишь декларативным стихотворением Годунова-Чердынцева «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...»:

У тех ворот — кривая тень Багдада.  
а та звезда над Пулковом висит...

— с очевидной отсылкой к Мандельштаму с его поэтикой экзотики обыденного:

Недалеко до Смирны и Багдада,  
Но трудно плыть, а звезды всюду те же.

(Это стихотворение Годунова-Чердынцева крайне неудачно — я бы сказал: «простодушно» — воспроизводится в собраниях стихотворений Набокова: две различные редакции, следующие одна за другой, механически сводятся в одну<sup>6</sup>.)

\* \* \*

Проблемы, которые ставит «Дар» перед стиховедением, отнюдь не сводятся к проблемам, связанным с ритмикой. Одна из фундаментальных проблем стиховедения — проблема определения стиха, его признаков. Один из основных экспериментов, которые Набоков проводит над читателем в «Даре», — проверка его способности ощутить графически не выделенный стих в потоке прозы. Читая, казалось бы, невиннейший пассаж, читатель обнаруживает вдруг, что он в западне, в стихотворной ловушке, выбравшись из которой возможно, лишь вернувшись назад и определив границы поэтической вставки. Но и это оказывается подчас совсем не просто. Читатель постоянно попадает в ситуацию, когда он должен решать задачу, подобную тем шахматным, которые придумывает и решает сам Набоков, придуманный им Годунов-Чердынцев и придуманный последним исторический Чернышевский. Приведем несколько примеров.

«Год Семь. Бродячим призраком государства было сразу принято это летосчисление, сходное с тем, которое некогда ввел французский ражий гражданин в честь новорожденной свободы. Но счет растет, и честь не тешит; воспоминание либо тает...» (III, 17)

<sup>6</sup> Например, отрывки: «Близ фонаря, с оттенком маскарада, / лист жилками зелеными сквозит. / У тех ворот — кривая тень Багдада, / а та звезда над Пулковом висит.» (III, 140) и «За пустырем, как персик, небо тает: / вода в огнях, Венеция сквозит, —/ а улица кончается в Китае, / а та звезда над Волгою висит» (III, 159) — представляют собой не две различные строфы, а два варианта одной и той же (т. е. речь здесь не идет о различных звездах).

Вероятно, если бы речь шла о любом другом авторе, было бы естественно считать, что мы имеем здесь дело с так называемыми «случайными ямбами». Но только не в случае с Набоковым, снимавшим и с пушкинских ямбов в прозе подозрение в случайности: «Участь меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его, — живым примером служило:

“Не приведи Бог видеть русский бунт  
бессмысленный и беспощадный”» (III, 87).

Так и у самого Набокова читатель должен заметить и «доведение» до ямба, и «преодоление» его:

Французский ражий гражданин  
в честь новорожденной свободы.  
Но счет растет, и честь не тешит;  
воспоминание либо таet...

Как только читателю удается заметить в приведенном пасаже стихи четырехстопного ямба, он ощущает необходимость вернуться и прочесть этот отрывок уже совершенно иначе — как поэзию (в частности, он должен будет отметить и изощренную звуковую инструментовку третьего стиха). Последний «стих» здесь уже разрушает («преодолевает») ямб, хотя лишь чисто орфографическими средствами: «воспоминание» вместо «воспоминанье». Однако, не успев разрешить эту задачу, читатель оказывается перед следующей, ничуть не менее коварной: а зачем вообще здесь ямб?

Другой пример: «Хотя отец фольклора недолюбливал, он бывало приводил одну замечательную киргизскую сказку. Единственный сын великого хана, заблудившись во время охоты (чем начинаются лучшие сказки и кончаются лучшие жизни), заприметил между деревьями какое-то сверкание. Приблизившись, он увидел, что это собирает хворост девушки в платье из рыбьей чешуи; однако не мог решить, что именно сверкало так: лицо ее или одежда. Пойдя с ней к ее старухе матери, царевич предложил дать в калым кусок золота с конскую голову. “Нет, — сказала невеста, — а вот возьми этот мешочек — он, видишь, едва больше наперстка, да и наполни его”. Царевич, рассмеявшись (“И одна, — говорит, — не войдет”), бросил туда монету, бросил другую, третью, а там и все бывшие при нем. Весьма озадаченный, пошел он к своему отцу. Все сокровища собрав, все в мешочек побросав, хан опустошил казну, ухо приложил ко дну, накидал еще вдвойне, — только

зякает на дне. Призвали старуху: “Это, — говорит, — человеческий глаз, хотящий вместить все на свете”, — взяла щепотку земли да и разом мешочек наполнила» (III, 121).

Стихи здесь прослушиваются значительно лучше: они отмечены и синтаксически, и рифмой (любопытно отметить, что этот отрывок также остался незамеченным публикаторами стихов из «Дара»):

Все сокровища собрав,  
все в мешочек побросав,  
хан опустошил казну,  
ухо приложил ко дну,  
накидал еще вдвойне, —  
только зякает на дне.

Проблема в другом: почему киргизская сказка, начало которой подозрительно напоминает «Пеллеаса и Мелисанду», заканчивается размером русских сказок Пушкина: четырехстопный хорей парной рифмовки (правда, в отличие от Пушкина, со сплошными женскими окончаниями)?

Иногда Набоков подсказывает читателю: то, что он только что прочел, — стихи: «Перевожу стихами [Маркса. — М. Л.], чтобы не было так скучно». Или: «Муза Российской прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора “Москвы”» (III, 141).

Несколько слов об этом «капустном гекзаметре». Надо вспомнить один стиховедческий сюжет. С. Бонди, знаменитый пушкинист, проделал такой эксперимент. Он записал гекзаметрический отрывок из Жуковского «прозой» (*in continuo*) и утверждал, что даже филологи не смогут отличить стихи от прозы. Аналогичный, однако, еще более изощренный эксперимент проделывает и Набоков: «В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла Николаевна; шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами. Муза Российской прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора “Москвы”» (III, 141).

Издатели не знают, как с этим поступить. С одной стороны, они явно слышат, что здесь стихи, да и само слово «гекзаметр» к этому обязывает, с другой стороны, они оказываются не в состоянии определить границы стиха и печатают как прозу *in continuo*, что не мешает им считать весь отрывок стихотворным и поместить его в раздел «Стихи из романа “Дар”»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Набоков В. Стихотворения и поэмы. Харьков; М., 1997. С. 468 (тексты воспроизводятся по изданию: Набоков В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991).

Еще хуже обстоят дела с этим фрагментом в сборнике, специально посвященном поэзии Ф. К. Годунова-Чердынцева. Составитель безуспешно пытается, в соответствии с авторским указанием, разбить текст на гексаметрические (т. е. шестистопные) стихи и получает в результате совершенно невразумительную запись:

В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно  
трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла  
Николаевна;  
шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес  
мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами.  
Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным  
гекзаметром автора «Москвы»<sup>8</sup>.

В комментарии сказано, что «капустный гекзаметр автора «Москвы» — это метрическая проза Андрея Белого. Не совсем так. Метрическая проза у Андрея Белого — другая: ударения следуют через каждые два слога, это бесконечный трехсложный метр; если глава заканчивается на середине стопы, то следующая начинается не с начала стопы, а продолжает ту, прерванную. У Набокова иначе: здесь встречаются и нулевые интервалы, и односложные. И тем не менее очевидно, что в приведенном отрывке есть что-то и от гекзаметра, и от метрической прозы. Итак, мы имеем здесь дело с тремя формами: с «чистой» прозой, с «чистым» стихом (гекзаметром) и с промежуточной формой, в духе метрической прозы Белого. Все это записывается подряд, *in continuo*, читателю предлагается самому разобраться, что есть что. Попробуем:

«В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок» — это либо метризованная проза, либо два фрагмента гекзаметрического стиха; «это с рынка домой Марианна пришла Николаевна» — гекзаметр (в пользу этой трактовки свидетельствует не только метрика, но и типичная «гекзаметрическая» инверсия). Дальше — метрическая проза в духе Белого (11 дактилических стоп подряд): «шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами». Но дактилический метрический импульс продолжается и в следующей фразе: «Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора «Москвы». Где он кончается? Не там, где точка, а там, где «навсегда»: «муза Российская прозы, простись навсегда»! А дальше идет

<sup>8</sup> Годунов-Чердынцев Ф. Стихи. СПб., 1994. С. 22.

уже «обычная» (не «метрическая») проза: «с капустным гекзаметром автора “Москвы”». Заметим, однако, что «муза Российской прозы, простись навсегда» может интерпретироваться и в качестве фрагмента гексаметрического стиха; в пользу этой трактовки говорят его лексико-стилистические характеристики.

Одной из целей Набокова является преодоление линейности противопоставления стиха и прозы. В графически гомогенный прозаический текст вводятся явные фрагменты рифмованного стиха, переходящие либо снова в прозу, либо в форму стиха безрифменного (так, рифмованный пятистопный ямб с альтернацией женских и мужских окончаний «Под липовым цветением мигает...» переходит в безрифменный стих того же размера со сплошными женскими клаузулами: «Из темноты, для глаз всегда нежданно...»<sup>9</sup>, а пассаж с «капустным гекзаметром» непосредственно следовал за первоначальным вариантом первого стихотворения), который, в свою очередь, может перейти как в «простую» прозу, так и в метризованную. Другой целью автора является, по-видимому, проверка способности читателя различать эти формы.

\* \* \*

«Дар» — это одновременно роман и метароман, включающий и книгу Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», и историю ее написания, рецепцию и т. п. Итак, роман в романе. Он начинается... С чего он начинается? На этот простой вопрос ответить совсем не просто. Проще ответить на вопрос о границах типографского текста. Он открывается шестью строчками (два трехстишия) шестистопного ямба и завершается восьмью строчками (два четверостишия) того же размера. Сверхзадача Годунова-Чердынцева, как и самого Набокова, — победа над временем, по крайней мере, над его линеарностью. Книга Годунова-Чердынцева не линеарна, но циклична. И графическое начало текста никак не может считаться началом самого жизнеописания Чернышевского — это, скорее, его конец, поскольку стихи, о которых шла речь, оказываются заключительными терцетами сонета, начальные катрены которого

---

<sup>9</sup> В упомянутых изданиях это стихотворение по каким-то причинам воспроизводится без заключительного стиха «Посвящено Георгию Чулкову».

помещены на последней странице<sup>10</sup>. Потом этот конфликт линейности и цикличности обыгрывается, когда «бесхитростный» критик недоумевает, почему шестистишие называется сонетом.

Сонет, открывающий/завершающий «Жизнь Чернышевского» Годунова-Чердынцева, очевидным образом соотносится с концовкой самого «Дара»: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (III, 330).

Персонажа по имени «Евгений» у Набокова нет; это — Евгений Онегин, и «Дар» завершается онегинской строфой. Почему? «Евгений Онегин» — роман без конца, и эту без-конечность Набоков возводит в конструктивный принцип: последняя строка одновременно является и концом, и его отрицанием: «И не кончается строка».




---

<sup>10</sup> Как следует воспроизводить этот сонет в собраниях стихотворений, не вполне понятно. В существующих изданиях он «выпрямляется», и катрены помещаются перед терцетами.