



## Ф. ДВИНЯТИН

### Пять пейзажей с набоковской сиренью

#### 0. Вводные замечания

Целью настоящих заметок является реконструкция тех механизмов, которые формируют некоторые (предполагается, что принципиальные) набоковские контексты. Отбор и сочетание элементов (слов, словосочетаний, образов, поэтических приемов, метрических схем и т. д.) в таких контекстах мотивированы не только «внешней» логикой языка и/или непосредственного сообщения, но и сложной системой ходов, относящихся к «внутренней», «дополнительной» логике. Во-первых, имеются в виду многочисленные подтексты (в смысле К. Ф. Тарановского, «интертексты», «цитаты», и т. д. — терминология Тарановского продолжает оставаться предпочтительной), отсылающие к различным и разнохарактерным источникам, их сочетания и переплетения. Во-вторых, с ними сочетаются типы присутствия в тексте отсутствующего знака (слова и т. д.) через его синонимы, через элементы того же лексико-семантического поля, через иноязычные соответствия, через звуковые соответствия (паронимы) и их комбинации. В-третьих, два внешне несвязанных, случайно соположенных элемента контекста могут быть связаны через некий отсутствующий третий член. Не приводя предварительно материала из самого Набокова, можно проиллюстрировать последнее положение примерами из Мандельштама. Скажем, в контексте *Для женщин воск — что для мужчины медь*<sup>1</sup> два элемента, *воск* и *медь*, соположенные как будто произвольно, оказываются соотнесены через *мед*, связанный с *медью*

<sup>1</sup> Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 147. Далее стихотворения Мандельштама цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

паронимически (*мед* — *медь*), а с *воском* метонимической близостью (*мед* и *воск*). Или *чернику в лесу, Что никогда не собирал* (192): здесь *лес* и *с(о)бираетъ* соотнесены через *бор* и *собор*, как можно показать, привлекая другие контексты. *Подняв дорожной скорби груз* (146): *груз* (плюс *дорожной*) со *скорбью* соотнесены через *скарб*, и т. д.

Целью не является выдвинуть тезис о таком устройстве набоковского контекста, так как подобное понимание характерно для некоторых набоковедческих работ<sup>2</sup>, равно как и доказать это положение. Предполагается на некоторых примерах показать, как это может быть устроено в некоторых конкретных случаях.

Предлагаемые заметки объединены наличием в исследуемых фрагментах или их реконструируемых подтекстах *сирени*, как образа и, как правило, в виде лексемы *сирень*. Цели комплексной реконструкции набоковского образа сирени не ставится. Предполагается, что предлагаемые заметки «самоценны» в том смысле, что каждая из них отвечает сама за себя, а роль циклизации в достаточной степени «внешняя».

Тем не менее несколько слов о главной героине работы должно быть сказано. Сравнительно недавно важнейшие контексты *сирени* в русской литературе (не только художественной), преимущественно XIX в., были прослежены А. Ф. Белоусовым. Подробно описав «акклиматизацию» сирени в русской поэзии, он описывает завершение этого процесса: «Атмосфера, в которой формировались поэты 80-х гг. XIX в., была наполнена “сладким запахом сирени”. Это, естественно, привело к тому, что “душистая ветка сирени” стала одним из основных образов новой поэтической эпохи»<sup>3</sup>. *Сирень*, таким образом, ко времени Набокова была вполне освоенным и даже частотным в русской поэзии элементом модели мира. В текстах самого Набокова она встречается довольно часто и в важных контекстах.

Два обстоятельства должны были в особенной степени способствовать этому. З. А. Шаховская отмечала в своей книге, что Набоков смотрит на природу взглядом дачника<sup>4</sup>; точнее

<sup>2</sup> Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. III. Helsinki, 1992. С. 181—194; Левинтон Г. The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 308—339; ср.: Двинагин Ф. Н. Об интертекстуальных связях личного имени в «Даре» Набокова: *Зина Мерц* и вокруг // *Russian Studies*. Vol. II. 1996. № 3. С. 234—254, и др.

<sup>3</sup> Белоусов А. Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 321.

<sup>4</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 62—63.

было бы сказать — дачника и натуралиста. *Сирень* же относится именно к усадебной ботанике, к тем растениям, которые преимущественно и попадают в поле зрения горожанина.

Кроме этой «денотативной» логики, действует и логика собственно внутритекстовая. В русских (по крайней мере, в русских) текстах Набокова можно выделить *сиринский пласт*, который впредь, в соответствии с утвердившейся (в работах В. Н. Топорова и его коллег) традицией обозначения подобных явлений, будет описываться как *сиринский текст* Набокова. Речь идет о многочисленных контекстах, в которых обыгрывается и «разыгрывается» то, что имеет отношение к русскому псевдонику Набокова и практически всему, что может быть с ним соотнесено. Так, не без внимания остаются персонажи русской литературы, чьи фамилии отличаются от псевдонима *Сирин* только одной буквой: *Сурин* Пушкина, *Силин* Козьмы Пруткова и др. (см. об этом в специальной работе). *Сирень*, паронимически соотнесенная с *Сирин*, тоже оказывается вовлеченной в этот важный водоворот вторичной циклизации имен, аппелятивов и контекстов.

Работа посвящается цветению петербургской сирени.

## 1. Умножение запахов и подтекстов: «Ultima Thule»

Прихотливым монтажом сразу нескольких, причем исключительно стихотворных, претекстов представляется следующий фрагмент из первого абзаца «Ultima Thule»:

Помнишь, мы как-то завтракали в ему принадлежавшей гостинице, на роскошной, многоярусной границе Италии, где *асфальт без конца умножается на глицинии и воздух пахнет резиной и раем?*<sup>5</sup>

Смешиваются индустриально-техническое и естественно-цветочное, и их смешение затрагивает область запахов. И эта общая модель, и ряд примечательных частных позволяют предположить в качестве интертекстуальной основы контекста перекликающиеся строки Ахматовой<sup>6</sup>:

Бензина запах и сирени

и Мандельштама (114):

И сирень бензином пахнет.

<sup>5</sup> Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 135.

<sup>6</sup> Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 56.

Словно соответствуя двойственности источников, смешение запахов у Набокова раздваивается. *Бензину* Ахматовой—Мандельштама у Набокова соответствует, с одной стороны, *асфальт* (семантическое поле «дорога—транспорт»), с другой стороны, *резина* (фонетическая близость по общему элементу *-зин-*). Подобным же образом *сирени* соответствуют *глицинии* (цветущие лиловыми гроздьями) и *рай*.

Объединение *бензина*, *асфальта* и *резины* находит параллель у Дон Аминадо, в стихотворении которого «Города и годы» содержится искомая триада, естественно, в урбанистическом контексте:

В страшном каменном Нью-Йорке  
Пахнет жеваной резиной,  
Испареньями асфальта  
И дыханием бензина<sup>7</sup>.

Взаимосвязь *сирени* и *рая* выглядит не вполне очевидной. Но, во-первых, она фиксируется у самого Набокова (правда, в более поздний период, в «Других берегах»):

Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего вырастал куст персидской *сирени* в *райском* цвету!<sup>8</sup>

Во-вторых, если учитывать глубокое звуковое соответствие *сирень* — *сирин/Сирин*, к рассматриваемому комплексу надо подключить Блока:

С моря ли вихрь?  
Или *сирины райские*  
В листьях поют?...<sup>9</sup>

Не менее интересна заглавная строка одного из стихотворений Клюева:

Где *рай* финифтяный и Сирин  
Поет на ветке расписной,  
Где Пушкин говором просвирен  
Питает дух высокий свой...<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Дон Аминадо. [Стихотворения] // Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 50.

<sup>8</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 4. С. 147. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

<sup>9</sup> Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 145.

<sup>10</sup> Клюев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 329.

(примечателен невольный подарок, который Клюев делает Сирину, помещая его в одной строфе с Пушкиным).

Можно предполагать, что для Набокова вообще был характерен интерес к «предыстории» своего псевдонима в текстах предшественников. Уже приходилось говорить о том, что своеобразное превращение Набоковым в «Даре» *Ахматовой* в литератора *Шахматова* с переменной пола (gendershift) — рядом упоминается *поэтесса Анна Аптекар* — могло быть спровоцировано таким же gendershift'ом, разумеется, предварительным и невольным, у самой Ахматовой:

Иль уже светлоокая, нежная Сирин  
Над царевичем песню поет?<sup>11</sup>

(ср. переключку цитируемых «сиринских» фрагментов Блока и Ахматовой: *Или сиринь... поют?* — *Иль... Сирин... поет?*). В «Даре» же упоминается присяжный поверенный *Пышкин*, который произносил в разговоре с вами: «Я не дымаю» и «Сымашествие», — словно устраивая своей фамилии некое алиби... (Ш, 289).

Откровенно обнажаемый Набоковым характер переноса *Пушкин* — *Пышкин*, т. е. *у* — *ы*, может быть ответом на пушкинского *Сурина* из «Пиковой дамы»: *Сирин* — *Сурин*, и, соответственно, *и* — *у*. Некоторые переключки прослеживаются в «Даре» и с пьесой Александра Жемчужникова «Любовь и Силин».

В приведенном фрагменте не менее важна тема *умножения*, и особенно в соседстве с *раем*. Здесь угадывается еще один спутник-соперник Набокова — Пастернак:

Мы были в Грузии. Помножим  
Нужду на нежность, ад на рай...<sup>12</sup>

Ср. также у Пастернака «Мы были в Грузии» и у Набокова «Мы <... завтракали в <... Италии».

«Волны» Пастернака, откуда взята приведенная цитата, оказывались актуальны для Набокова и впоследствии. В небольшой поэме «К кн. С. М. Качурину» (1947) у Набокова:

*Мне хочется домой. Довольно...*<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. С. 40.

<sup>12</sup> Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 328.

<sup>13</sup> Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 284. — Далее стихотворения Набокова цитируются по этому изданию с указанием Стих. и страницы.

и в «Волнах» Пастернака:

*Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть...*<sup>14</sup>

Есть и другие, менее значительные совпадения. У Набокова: «И всем долинам Дагестанским // я плюю завистливый привет», у Пастернака: «Внутри дымился *Дагестан* <... Спирали выход из долин>; вторая строка (стихотворения) у Набокова: «И вот уж третий день *живу*», вторая строка (стихотворения) у Пастернака: «И то, чем я еще *живу*».

Если учесть продолжение пастернаковского фрагмента из «Волн»: «Мы были в Грузии. Помножим / Нужду на нежность, ад на рай, / *Теплицу льдам* возьмем подношьем...», то можно объяснить и *глицинии*: не противореча семантике теплицы, они совпадают с ней фонетическим элементом *-лиц-* (ср. *-зин-* для бензина и резины), но еще более близки *льдам* через латинское *glacies* «лед» и его производные в различных языках.

*Рай* на цветочном полюсе позволяет предполагать некий «ад» на полюсе техническом, особенно в связи с пастернаковским *ад на рай*. Семантику Аида отчасти берет на себя *асфальт* — через паронимическую близость к *асфоделю*, цветку загробного мира, ср. в «Истинной жизни Себастьяна Найта» роман Найта о перспективах загробного существования «Сомнительный асфодель». При такой интерпретации *асфальта* все составляющие контекста получают полное истолкование в рамках одной глубинной схемы, формирующей контекст через систему интертекстуальных и паронимических ходов.

Помимо прочего, контекст в рамках той же системы ассоциативных ходов оказывается соотнесен и с семантикой целого. Центрального (кроме рассказчика) героя «Ultima Thule» зовут *Адам Фальтер*, в прозрении он открывает некую разгадку мира. Ассоциация имени с библейским *Адамом*, с его незаконным познанием, очевидна; но к мифологеме «изгнания из рая» *асфальт*, если признавать его «адские» ассоциации, подключается звуковой близостью с фамилией героя: *ФАЛЬТер* — *асФАЛЬТ*.

Строки Ахматовой

Бензина запах и сирени

и Мандельштама

И сирень бензином пахнет

<sup>14</sup> Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. С. 344.

имеют у Набокова и более явное продолжение. В рассказе «Весна в Фиальте» есть сцена любовной близости между рассказчиком Васенькой и Ниной.

... а немного позже я шагнул на этот балкончик, и пахло с утренней пустой и пасмурной улицы *сиреневой* сизостью, *бензином*, осенним кленовым листом...

Дело происходит в *Париже*, как и в цитируемом стихотворении Ахматовой. Свидание стало возможным потому, что муж Нины, Фердинанд *фехтовать уехал*, то есть предавался такому же спортивному единоборству, как и *теннис*, которому посвящено цитируемое стихотворение Мандельштама.

## 2. Сирень в синкрете: «Василий Шишков»

Василий Шишков, персонаж одноименного рассказа и герой соответствующей мистификации Набокова, напоминает рассказчику об описанном в прессе недавнем случае, когда

мать (...) потеряв терпение, утопила двухлетнюю девочку в ванне и потом сама выкупалась — ведь не пропадать же горячей воде. Боже мой, сравните с «посоленными щами», с тургеневской синелью... (IV, 408).

Слово *синель* вызывает очевидное лексическое затруднение и требует того или иного истолкования. Комментирующая этот текст Н. И. Толстая указывает на источник закавыченного выражения, тургеневское стихотворение в прозе «Щи». В «Щах» описывается ситуация, внешне схожая с пересказанной Шишковым (поэтому и можно *сравнить*), но по сути очень далекая (поэтому сравнение действует настолько угнетающе): крестьянка продолжает есть щи после смерти единственного сына.

Вася мой помер <... Значит, и пришел конец: с живой с меня сняли голову. А щам не пропадать же: ведь они посоленные.

Барыня только плечами пожала — и пошла вон. Ей-то соль доставалась дешево<sup>15</sup>.

Можно, кстати, предположить то переходное звено, через которое происходит ассоциация убиваемого матерью младенца и крестьянки с ее щами, помимо общей ситуации материнской мнимой или подлинной бесчувственности. Таким звеном становится фрагмент из «Острова Сахалин» Чехова, в котором тоже,

<sup>15</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 10. С. 151—152.

очевидно, учитывается тургеневская параллель. У Чехова мотивы убийства своего ребенка, сочетания ужасного преступления с бытовой повседневностью и основного компонента щей — капусты — сводятся воедино:

Тут у одного зажиточного старика крестьянина из ссыльных живет в сожительницах старуха, девушка Ульяна. Когда-то, очень давно, она убила своего ребенка и зарыла его в землю, на суде же говорила, что ребенка она не убила, а закопала его живым, — этак, думала, скорей оправдают; суд приговорил ее на 20 лет. Рассказывая мне об этом, Ульяна горько плакала, потом вытерла глаза и спросила: «Капустки кисленькой не купите ли?»<sup>16</sup>

По поводу самого выражения *тургеневская синель* комментатор замечает: «Здесь, по-видимому, Набоков обыгрывает заглавие всего тургеневского цикла стихотворений в прозе — «*Senilia*» (лат. «Старческое»))»<sup>17</sup>.

Обыгрывание основано на двойном переходе: паронимическом и межъязыковом (латынь—русский).

Безусловно, это верное объяснение. Но в *синель* можно предположить и некую синкрету, объединяющую три смысла:

*тургеневская синель* (1) — [*синель* — *Senilia*] — «тургеневские стихотворения в прозе» — «художественный мир тургеневских стихотворений в прозе»;

*тургеневская синель* (2) — [*синель* — «шнурки для плетения»] — «тургеневское / в тургеневском мире рукоделие»;

*тургеневская синель* (3) — [*синель* — «сирень»] — «тургеневская сирень».

С совмещенным смыслом: *тургеневская синель* — «тургеневский мир» — «старый, светлый русский мир».

Разумеется, включение в синкрету созначений «сирень» и «шнурки для плетения» требует особых подтверждений, и, кажется, их можно указать. Более того, можно даже предположить, о какой из «тургеневских сиреней» идет речь.

В тех нарочито плохих стихах, которые Шишков предложил рассказчику в начале знакомства, рифмовались *жасмина* и *выражала ужас мина, беседки и бес едкий* (IV, 408). В начале IX главы «Отцов и детей» Базаров («Асмодей нашего времени»), обсуждая кирсановское сельское хозяйство, в частности, замечает: «Вот беседка принялась хорошо <... потому что

<sup>16</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1987. Т. 14—15. С. 196—197.

<sup>17</sup> Толстая Н. И. Примечания // Набоков В. Круг. Л., 1990. С. 538.

*акация да сирень* — ребята добрые, ухода не требуют»<sup>18</sup>. Таким образом, *жасмин* оказывается здесь родственником-заместителем *сирени* по денотативной линии, сигнализирующим о начале «разыгрывания» сиреневой темы, а *беседка* — точным лексическим совпадением (Шишков рифмует также *ноктюрны* и *брат двоюродный*, любопытно, что далее в IX главе «Отцов и детей» говорится о Фенечке и ее сыне Мите, единокровном брате Аркадия, а Николай Николаевич играет на виолончели «Ожидание» Шуберта).

А. Ф. Белоусовым отмечена преемственность в сочетании *сирени* и *акаций* между усадьбами Кирсановых и Манилова, эта комбинация восходит ко вкусам императрицы Марии Федоровны<sup>19</sup>. Вокруг маниловского дома «были разбросаны по-английски две-три клумбы с кустами сиреней и желтых акаций»<sup>20</sup>. Внимательный читатель Набоков, скорее всего, заметил это совпадение; во всяком случае, годы спустя, пересказывая роман Тургенева в американских лекциях, он укажет место действия одного из кульминационных эпизодов романа: «Мы присутствуем при знаменитой сцене в сиреневой беседке»<sup>21</sup>.

Но если *тургеньевская синель* есть, в числе прочего, еще и *сирень*, и конкретная сирень, и к тому же гостившая некогда у Гоголя, то возможно сопоставить ее (и по структуре словосочетания, и по особому типу звукового повтора) с *гоголевской шинелью* из известного апокрифического высказывания Достоевского «Все мы вышли из гоголевской шинели». Пара *шинель—синель* попадает тогда в контекст (прослеженный в предыдущей работе автора) «пересчета по шибболету», т. е. мены начальных С и Ш с целью порождения новых знаков и смыслов.

Еще одно немаловажное обстоятельство, позволяющее настаивать на реальности реконструируемого ассоциативного сплетения, состоит в том, что и *шинель* и *синель* (2) (шнурки) происходят от одного и того же французского *chenille*.

<sup>18</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 41.

<sup>19</sup> Белоусов А. Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии. С. 311—312.

<sup>20</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 22.

<sup>21</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 166.

### 3. Сирень в прихотливом подтексте: «Неправильные ямбы»

#### НЕПРАВИЛЬНЫЕ ЯМБЫ

В последний раз лиясь листьями  
между воздушными перстами  
и проходя перед грозой  
от зелени уже настойчивой

до серебристости простой,  
олива бедная, листва  
искусства, плещет, и слова  
лелеять бы уже не стоило,

если б не зоркие глаза  
и одобрение бродяги,  
если б не лилия в овраге,  
если б не близкая гроза.

Итака, 1953 (Стих., 286)

Это один из сравнительно ранних примеров той поэтики позднего русского стихотворного Набокова (в качестве высшего взлета включающей «С серого севера...»), для которой характерен ряд особенностей, отчетливо противопоставляющих ее, в частности, набоковской поэтической манере двадцатых и даже тридцатых годов. Четкость и «классичность» на некоторых уровнях организации текста подчеркнута размывается. Утрачивается метрико-ритмическая «правильность»: в данном стихотворении это проявляется в сверхсхемных ударениях на первых слогах строк в последнем четверостишии, что и делает ямбы *неправильными*; в других текстах Набоков может и вовсе выходить за пределы силлабо-тонической метрики. Рифма, в соответствии с «футуристической» традицией (Маяковский, Пастернак, Цветаева и др.), движется от точности к комбинации неточности и богатства (*настойчиво — не стоило*; в «С серого севера...»: *севера — дерева* и *Оредежь — до сих пор еще*). Характерно сочетание в соседних строках мужских, женских и дактилических рифм, как и вообще интерес к дактилическим рифмам. Решительно преодолевается структура четырехстишия: первые две строфы — четырехстишия чисто графические, что видно из расположения рифмующихся строк: ААБ<sub>γ</sub> бдд<sub>γ</sub>, причем рифмы  $\gamma$  — дактилические. Словом, размываются все традиционные компоненты стиха — ритм, рифма, строфика.

Наряду с этим возрастает напряженность синтаксиса (все стихотворение — единое предложение, и подлежащее первого простого предложения, — второе оказывается безличным, — появляется только в строке 6 после двух деепричастных оборотов, один из которых занимает две строки, а другой — три) и особенно спаянность звуковой структуры стиха, выдвигающая на первый план звукословные — паронимические и анаграмматические — отношения.

Стихотворение определенно аллитерировано на л', специально на ли и несколько в меньшей степени на ле: *последний, лиясь, листьями, зелени, олива, листва, плещет, лелеять, если, если, лилия, если, близкая* — 15 употреблений на приблизительно 250 звуков, т. е. 6%, что превышает среднюю частотность этого звука в русской речи (1,71%, по данным А. М. Пешковского<sup>22</sup>), более чем в три с половиной раза. Но внутри этого общего аллитерационного потока выделяются и более тесные соотношения.

Своеобразным звукословным центром становится глагол *литься*, представленный в тексте в форме *лиясь*. Сочетание паронимической соотнесенности и синтаксической связанности рождает квазиетимологические фигуры: сначала *лиясь... листьями*, которая затем продолжается в *лиясь.., листва*, и, наконец, *лиясь.., олива*, что придает и *листам-листве*, и *оливе* ощущение сему «нечто льющееся».

Но этим отнюдь не ограничивается экспансия глагола *литься*: в типичных для Набокова ассоциативных звукословных подтекстах, синонимических и квазисинонимических, он представлен еще по крайней мере трижды. В семантической основе глагола лежит «движение воды», а значит, к анализируемому комплексу подключается *гроза*, особенно в плане метонимического соответствия *гроза* — *ливень*. Так как *проходить... от зелени... до серебристости* означает «одному предмету менять цвета, играть цветами», в подтексте оказывается и глагол *переливаться*: *\*переливаясь перед грозой*. Наконец, олива *плещет*: это значение «трепетать, колебаться в воздухе», но другие значения того же глагола связаны с движением жидкости: река *плещет* (лиясь), плескать на что-то (=лить), расплескивать (=проливать).

Неподалеку обнаруживаются и «сиреневые» подтексты этого стихотворения. Как известно, сирень относится к роду оливы; в комментарии к «Евгению Онегину» Набоков назвал сирень

<sup>22</sup> Пешковский А. М. Десять тысяч звуков // Пешковский А. М. Сборник статей. Л.; М., 1925. С. 183.

эмансипировавшейся родственницей ценимой в домашнем хозяйстве маслины<sup>23</sup> — в английском тексте комментария *utilitarian olive* — ср. олива бедная.

Одновременно с этим ботаническим указанием, л'-лексемы, и особенно с удвоением *лелеять, лилея*, а также *лиясь*, с учетом и того, что *лилея* — цветок, анаграммируют французское название сирени *lilas*. Любопытно, что во французско-русском словаре Татищева (нач. XIX в.) *lilas* было переведено как *сиринга, синель, сирин, или синие сирени*<sup>24</sup> — великолепная звуко-смысловая цепочка с *сирином* в центре, знакомство с которой было бы крайне заманчиво обнаружить в набоковских текстах.

Между тем это еще не все — ни в аспекте «сиреневых» подтекстов, ни в аспекте «разгадок» и даже «загадок» этого стихотворения; кажется, можно нащупать ход вглубь, к некоему устойчивому ассоциативному комплексу, проявляющемуся в разных набоковских текстах.

Итак, *лилия в овраге*: цветок, и звучание, как у французской сирени. Здесь же *одобрение бродяги, зоркие глаза*, а также *близкая гроза* и ее предвестие с немного эмфатизированным *в последний раз*, с которого начинается все стихотворение.

У Набокова есть стихотворение, где *овраг* упоминается не раз, и в совершенно недвусмысленном контексте — «Расстрел» (1927; Стих., 226):

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

В последних строках *овраг* появляется в соседстве ближайшего к *сирени* двойника-заместителя:

...Россия, звезды, ночь расстрела  
и весь в *черемухе овраг!*

*Зоркие глаза* получают здесь аналог в строке:

в глаза, как пристальное дуло..,

<sup>23</sup> Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 402.

<sup>24</sup> Арапова Н. С. Сирень // Русская речь. 1994. № 5. С. 124.

что соответствует типичным у Набокова переключкам с использованием синонимии (*зоркий—пристальный*) и мене синтаксических позиций (*зоркие глаза — пристально в глаза*); *пристальное* «Расстрела» находит паронимическое соответствие в «Неправильных ямбах» в рифмующейся паре *листами—перстами*.

Но это отнюдь не все. Следуя за темой *расстрела*, можно прийти к «Дару», к реконструкции Федором одного из возможных вариантов гибели его отца: его *расстрелу*, во время которого тот следил за ночницей *поощрительным взглядом* (ср. *если б не зоркие глаза и одобрение...*), каким ранее он приветствовал *розовых посетительниц сирени*. Роль *оврага* здесь выполняет *огород* (III, 124).

Все это позволяет читать *в последний раз* «Неправильных ямбов» со всей серьезностью этих слов, *близкую грозу* как близкую гибель, и вообще текст превращается в рассказ о предсмертном мужестве художника (в частности, перед лицом того, кто может это оценить). Что же касается подтекстовой *сирени*, то она буквально обступает стихотворение: со стороны *оливы*, со стороны л'-аллитераций и *лилии*, со стороны *оврага* (овраг—черемуха—сирень или овраг—расстрел—сирень) и, может быть, где-нибудь еще, пока незамеченная.

#### 4. Виноград созревал...: две строки Кончеева и вокруг

«Присутствие» Бориса Поплавского в «Даре» очевидно, но весьма неоднозначно, как и само отношение Набокова к беспощадно раскритикованной им в свое время *далекой скрипке*. Пожалуй, можно утверждать, что Поплавский — одна из самых заметных в «Даре» фигур современной роману русской словесности.

Разумеется, наиболее бросается в глаза параллель между тем, что писал Набоков в рецензии на «Флаги» Поплавского, и то, как оценивает Федор Константинович Годунов-Чердынцев стихи Якова Александровича Чернышевского. Набоковская рецензия:

а) Успехом пользуется у него сомнительного качества эпитет «красивый»...

б) Ударения попадают на невыносимые...

в) Чрезвычайно часты ошибки слуха, гимназические ошибки, та, например, небрежность, та неряшливость слуха, которая, удваивая последний слог в слове, оканчивающийся на два согласных, занимает под него два места в стихе: «октябрь», «оркестер», «пюпитыр», «дерижабель», «корабель».

г) ...Роз у него хоть отбавляй. Любопытная вещь: после нескольких лет, в течение коих поэты оставили розу в покое, считая, что упоминание о ней стало банальщиной и признаком дурного вкуса, явились молодые поэты и рассудили так: «Э, да она совсем новенькая, отдохнула, пошлость выветрилась, теперь роза в стихах звучит даже изысканно...» Добро б еще, если б эта мысль пришла только одному в голову, — но, увы, за розу взялись все, — и, ей-Богу, не знаешь, чем эти розы лучше каэровских...<sup>25</sup>

### Годунов-Чердынцев о Чернышевском:

а) Эпитеты, жившие у него в гортани, «невероятный», «хладный», «прекрасный», — эпитеты, жадно употребляемые молодыми поэтами его поколения...

б) Со множеством неправильностей в ударениях...

в) «Октябрь» занимал три места в стихотворной строке, заплатив лишь за два...

г) ...молодыми поэтами его поколения, обманутыми тем, что архаизмы, прозаизмы или просто обедневшие некогда слова вроде «роза», совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны <... снова закатывались, снова являя всю свою ветхую нищету — и тем вскрывая обман стиля (III, 36).

Но этими полемически-пародийными параллелями дело не ограничивается, и, с другой стороны, Поплавский вносит свой вклад в Кончеева. Еще в 1963 году Саймон Карлинский отметил, что цитируемые в «Даре» строки Кончеева по поэтической манере напоминают не Ходасевича (наиболее часто предполагаемый основной прототип Кончеева), а именно Поплавского<sup>26</sup>.

Для некоторых строк Кончеева представляется возможным назвать конкретные источники у Поплавского, — причем опираясь на текст цитируемой набоковской рецензии, т. е. на те строки, которые отметил и выделил сам Набоков.

Виноград созревал, изваянья в аллеях синели,  
Небеса опирались на снежные плечи отчизны...

<sup>25</sup> *Набоков В. Б.* Поплавский. «Флаги» [рецензия] // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 168.

<sup>26</sup> *Karlinsky S.* Vladimir Nabokov's Novel « ar» as a Work of Literary Criticism // *Slavic and East European Journal*. 1963. Vol. 7. № 3. P. 287.

Эти строки написаны пятистопным анапестом, наиболее естественно предположить (что, конечно, совсем не является обязательным), что они являются частью четырехстишия АБАБ или АББА (обе пары рифм женские). В позиции рифмы оказывается *отчизны*, что сводит точные рифмы к практически единственным *тризны* и *укоризны* (не считая совершенно неприменимой *дороговизны/дешевизны* головизны), тогда как к другим формам слова подходит и найденное самим Ф. К. *признан*, и *жизни*. Причем *жизни* возможно и в данном случае — как неточная рифма. Это *жизни* как раз и заканчивает строку из Поплавского («Морелла 1»), неоднократно цитируемую в рецензии Набокова как пример «звучащей бессмыслицы» (с преобладанием в этой оценке одобрения), а вся строфа звучит так:

Ты, как нежная вечность, расправила черные перья,  
Ты на желтых закатах влюбилась в сиянье *отчизны*.  
О, Морелла, усни, как ужасны огромные жизни,  
Будь, как черные дети, забудь свою родину — Пэри!<sup>27</sup>

В свою очередь, *синели*, другая рифма двух кончеевских строк (термин «рифма» условен, ибо рифмованность этого стихотворения только предполагается), тоже находит свое подтверждение в этом же тексте Поплавского:

С неподвижной улыбкой Ты молча зарю озирала,  
И она, отражаясь, *синела* на сжатых устах.

Точно так же построение отрывка на имперфективных глаголах (*Виноград созрел... синели... опирались...*) соответствует такому же началу у Поплавского:

Фонари отцветали, и ночь на рояле играла...,

вообще являющегося ярким признаком его манеры («Синевели дни, сиреневели...» (30); «Голубая луна проплывала, высоко звуча...» (42); «В воздухе города желтые крыши горели. / Странное синее небо темнело вдали...» (54); «Солнце сияло в бессмертном своем обаянье. / Флаги всходили, толпа начинала кричать...» (38); «В черном парке мы весну встречали. / Тихо врал копеечный смычок...» (40) и мн. др. — ясно видно, как

<sup>27</sup> Поплавский Б. Собрание сочинений. Berkeley, 1980. Т. 1. С. 82. Далее стихотворения Поплавского цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

эти контексты, все из разных стихотворений Поплавского, перекликаются своей грамматикой, синтаксисом, стихом, вплоть до «настроения», со строками Кончеева). Не менее характерным для Поплавского является и сам выбор пятистопного анапеста, очень частого у него размера (что не исключает зависимости отрывка по метрической линии от некоторых прототипов из Ахматовой, Мандельштама и Пастернака).

Другие цитируемые Набоковым строки Поплавского тоже находят полуотражения в кончеевском фрагменте: так, «Мертвая елка уехала. Сани скрипели, / Глядя дорогу зелеными космами рук», с одной стороны, через *зелеными космами рук* входят в параллель с *снежные плечи отчизны*, а с другой, *сани скрипели* может по звуковой близости дополнительно мотивировать *синели*. Точно так же *Синевели дни, сиреневели* Поплавского входит в любопытные отношения с той же формой *синели*: выстраивается ряд *синели* — *сине(ве)ли* — *си(ре)не(ве)ли*, где, помимо прочего, чем «правее» в этом ряду форма, тем более она выглядит результатом прихотливого и манерного достраивания формы исходной. Выстраиваются две параллельные парадигмы: *синь* — *сирень*, *синий* — *\*сирений*, *синеть* — *\*сиренеть*, *\*синевый* — *сиреневый*, *синева* — *\*сиренева*, *\*синеветь* — *сиреневеть*<sup>28</sup>, абсолютно асимметричные, потому что во всех случаях, кроме первого, возможна только одна из двух форм, а в первом случае формы семантически и словообразовательно различны.

Глагол *синеть* принадлежит к числу не столь уж немногочисленных (особенно если учесть объем имеющегося у нас материала) лексических схождений между поэзией Кончеева и Годунова-Чердынцева, поскольку последнему принадлежат строки (III, 26):

*синеет*, синего синей,  
почти не уступая в сини  
вспоминанию о ней.

Строка, содержащая глагол *синеть*, попадает, однако, у Годунова-Чердынцева совсем в другой контекст: можно показать, что она, по самой модели сочетания трех однокоренных, но относящихся к разным грамматическим классам слов (учитываются также окружающие подтверждения) откликается на неоднократно цитируемые Тыняновым строки Державина

<sup>28</sup> Под звездочкой в списке соответствий помещены несуществующие в языке формы.

«Затихла тише тишина» и Тютчева «И тень нахмурилась темней» (более подробную аргументацию предполагается дать в другой работе); об ориентации Набокова на опоязовскую филологию писалось неоднократно<sup>29</sup>. Необходимо учитывать и то, что такие цветковые глаголы, как *синеть*, в поэзии конца XIX — начала XX века являлись яркой приметой манеры поэта, чей опыт был для Набокова актуален, а именно Бунина. Автору специального и очень основательного исследования известно 63 употребления *синеть* в поэзии Бунина, наряду с 59 *белеть*, 28 *краснеть*, 52 *чернеть*, 19 *зеленеть*, 16 *желтеть* и т. д.<sup>30</sup>.

Здесь открывается еще одна очень интересная тема. Как известно, поэзия Бунина (как, впрочем, и проза) «живописна»; зоркость взгляда у авторов, подобных Бунину, является предметом профессиональной гордости и одним из существенных признаков поэтики, выстраивающих вокруг себя своеобразную мифологию наблюдательности. Цветовые оттенки, равно как и «парадоксальные» цвета, подмеченные у объектов, которым они обычно не свойственны, служат одним из важнейшим пунктов этой установки на зоркость и наблюдательность, что пародировал еще Достоевский в «Бесах»: «При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а “вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь”. Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета»<sup>31</sup>. Далее это дерево фигурирует как *изумрудное* и как *агатное*. Набоков здесь, конечно, с пародируемым Тургеневым и Буниным; Годунову-Чердынцеву приятно, что рецензент может отозваться о его книге: «У, какое у автора зрение!» (III, 26). Противоположная стратегия не менее зло, чем у Достоевского, спародирована в фигуре Ширина с его патологической ненаблюдательностью, а по поводу самого Достоевского брошено: «Но даже Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днем горит лампа» (III, 283). В этом

<sup>29</sup> См., напр.: Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 138—155; специально об отношении Набокова к Тынянову см.: Кацис Л. Ф. Набоков и Тынянов. 1 // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 275—293.

<sup>30</sup> Klyver S. Farbe, Licht und Glanz als dichtersche Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bunins. München, 1992. S. 76, 86, 97, 105, 119, 127.

<sup>31</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 412.

контексте и кончеевское *изваянья в аллеях синели* может быть расценено как знак особого зрения. В то же время задействована и другая логика: сама текстуальная последовательность может предполагать попадание на изваяния синеватых отсветов, явного «справа», от *небеса*, менее очевидного слева, от *виноград*, который все-таки скорее всего синий (ср. рассуждение А. Вежбицкой об прототипическом яблоке (красном), и о более очевидных цветах прототипического помидора (красный) и капусты (зеленоватый)<sup>32</sup>). Строки Кончеева, вообще говоря, подразумевают некоторые обманчивые членения, такие как «(Виноград созрел, изваянья в аллеях) *синели Небеса* (опирались...)» или «(Виноград созрел, изваянья) *в аллеях синели* (Небеса...)», где *синель* значила бы *сирень*, или даже «(Виноград созрел, изваянья) *в аллеях синели Небеса опирались на снежные плечи отчизны*»; по всей вероятности, это неслучайно.

#### 4<sup>1/2</sup>. Кончеев, Шишков, Присманова и Поплавский

Кончеева и Василия Шишкова многое сближает, и в первую очередь — породившая их мечта о достойном сопернике, о поэте, принимающем все существенные для автора/«автора» правила игры, но принципиально и даже резко полемизирующем с ним в частностях (или наоборот: о поэте достаточно несходном, но абсолютно состоятельном по критериям автора/«автора»). Оба поэты, оба молодые, стихи обоих вызывают признание и даже восхищение протагониста, оба настроены к протагонисту в принципе дружественно, оба несогласны с ним по ряду важных, но не перворазрядных вопросов. В конце концов и тот и другой оказываются вовлечены в общее сюжетное и смысловое поле невстречи, ухода, исчезновения, мистификации. Вероятно, в набоковском мире это единственно возможная для «достойного соперника» участь.

В числе прочего их сближают отдаленные «сиреневые» подтексты — через *синель*. Но общим вполне может оказаться и присутствие в Кончееве и Шишкове Поплавского. О Кончееве сказано выше, а что касается Шишкова, то здесь хотелось бы обратить внимание на стихотворение Анны Присмановой памяти Поплавского. Опубликовано в 1937 г. в ее книге «Тень и тело», оно со значительной долей вероятности было известно Набокову ко времени работы над стихотворениями Шишкова (хотя возможно и более раннее знакомство — уже во время «Дара»).

<sup>32</sup> Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 220.

С ночных высот они не сводят глаз,  
под красным солнцем крадутся, как воры,  
они во сне сопровождают нас —  
его воркующие разговоры.

Чудесно колебались, что ни миг,  
две чаши сердца нежность и измена.  
Ему друзьями черви были книг,  
забор и звезды, пение и пена.

Любил он снежный падающий свет,  
ночное завыванье парохода...  
Он видел то, чего на свете нет.  
Он стал добро: прими его, природа.

Верни его зерном для голубей,  
сырой сиренью, сонным сердцем мака...  
Ты помнишь, как с узлом своих скорбей  
влезал он в экипаж, покрытый лаком,

как в лес носил видения небес  
он с бедными котлетами из риса...  
Ты листьями верни, о желтый лес,  
оставшимся — сияние Бориса<sup>33</sup>.

Это стихотворение могло привлечь внимание Набокова в том числе и тем, что содержит целый ряд таких ходов, которые были продемонстрированы выше на примерах из текстов самого Набокова и были для него в высшей степени «своими» — соположений каких-то элементов текста через опущенный третий член. К тому же, в эти отношения оказываются вовлечены здесь и некоторые ключевые слова *сирийского текста*.

Так, в строке 8 — *пение и пена*, в строке 10 — *ночное завыванье парохода*, в строке 14 — *сырой сиренью*. Последнее словосочетание подтверждает, что *сирень* вовлечена в игру звуковых соответствий (кстати, не проговаривает ли здесь Присманова тот средний член, который может придавать дополнительную «тесноту» сочетанию *мокрая сирень* — например, у Ахматовой: *Даст оханку мокрой сирени*<sup>34</sup> — *сырая*, синоним *мокрой* и пароним *сирени*?). В этом контексте вполне естественно интерпретировать *ночное завыванье парохода* как *сирену*. В свою очередь, *пение* позволяет прочесть по вертикали *пение сирен*, и тогда их звуковые корреляты, *пена* и *сирень* тоже обнаружат

<sup>33</sup> Присманова А. Тень и тело. Париж, 1937. С. 3.

<sup>34</sup> Ахматова А. Стихотворения и поэмы. С. 373.

способность к взаимоприятию: например, у Мандельштама «И пены бледная сирень» (94), что дает «квадрат» *пена сирени — пение сирен(ы)*, реконструируемый в данном случае не для Присмановой, Набокова или Мандельштама (или Гумилева, Северянина, Заболоцкого..., у которых есть подобные же контексты), но для всей русской поэтической культуры (не подразумевается ли *пения сирен(ы)* в цитированном стихотворении Мандельштама, посвященном слову, музыке и молчанию?).

Кроме того, с *узлом своих скорбей* обнаруживает тот же ход, что и контекст, анализирувавшийся во вступлении к этой статье: *узел*, который здесь предпочтительно (или по крайней мере возможно) читать скорее как 'багаж', чем как 'сплетение', и *скорбь* соединены через *скарб. Экипаж, покрытый лаком* может содержать в себе *вернисаж* (от франц. «покрывать лаком»), особенно если учесть, что выше есть «верни», а ниже — «*верни о желтый лес*».

Вполне возможно отражение некоторых мотивов этого стихотворения в «Поэтах» Шишкова-Набокова (Стих.: 267—268), от тенденции к таким звуковым сближениям, как «Молчанье зарницы, молчанье зерна» до «С последним, чуть видным сияньем России / На фосфорных рифмах последних стихов», что может соотноситься с *сияние Бориса*, где рифма *риса — Бориса* в сложной набоковской игре пародирования и преодоления пародии также, возможно, анаграммирует *России*.

## 5. Сирень как матрица: «Сирень»

### СИРЕНЬ

Ночь в саду, послушная волненью,  
нарастающему в тишине,  
потянулась, дрогнула сиренью  
серой и пушистой при луне.

Смешанная с жимолостью темной,  
всколыхнулась молодость моя,  
И мелькнула при луне огромной  
белيزной решетчатой скамья.

И опять на листья без дыхания  
пали гроздьи смутной чередой.  
Безымянное воспоминанье,  
не засни, откройся мне, постой.

Но едва пришедшая в движение.  
ночь моя, туманна и светла,  
как в стеклянной двери отражение,  
повернулась плавно и ушла  
(Стих., 230)

Это стихотворение интересно не только само по себе, не только в аспекте «сирингологической» тематики Набокова, но и тем, что написано оно в 1928 году, когда у Набокова ломался его поэтический голос, резко сокращалась стихотворная продуктивность и одновременно видоизменялась манера, что в конце концов и позволило ему стать одним из значительных представителей русской поэзии середины века. Небезынтересна и профессиональная филологическая проблема: возможен ли и продуктивен ли анализ набоковского стихотворения средствами современной русской поэтики, где жанр «анализа стихотворения» был разработан преимущественно на материале Мандельштама, а также Ахматовой, Хлебникова, Пастернака, Блока... (в контексте XIX века, естественно, другие предпочтения), т. е., как правило, поэтов со значительно более ощутимой «модернистичностью» поэтического языка? Окажется ли эта аналитика применимой к поэзии Набокова, захватит ли существенные ее характеристики? — в принципе такой же вопрос все еще актуален по отношению к поэзии Бунина, Адамовича, Заболоцкого, Твардовского, даже Есенина, в той степени, в какой их поэзии свойственны «традиционность» и «неусложненность» стиля.

Здесь уместнее всего, не претендуя на комплексный анализ, сосредоточиться на одной весьма важной теме: каким образом это стихотворение, названное «Сирень» по одному из образов, казалось бы, не ключевому и не центральному, в действительности оказывается ориентированным именно на *сирень* как на некий поэтический центр.

Иначе говоря, *сирень* оказывается тут той *матрицей* (едва ли не в смысле М. Риффатерра), которая транспонирует себя на все уровни организации текста, умножает подобные себе элементы и в значительной степени воспроизводит себя и свои ближайшие контексты в ритмике, фонике, морфемике, грамматике и образной структуре текста.

Наиболее очевиден двойник *сирени* на образно-лексическом уровне: это *жимолость* из строки 5. Впрочем, это и самый традиционный ход (что не умаляет его значения: и традиционные связи могли бы не быть использованы, а их актуализация подчиняется общей стратегии текста). И у Набокова, и в традиции цветущие кустарники очень часто появляются попарно: ср. хотя бы *сирень* и *акацию* в вышеприведенных фрагментах Гоголя

и Тургенева, «Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций» у Батюшкова<sup>35</sup>, устойчивую пару *черемуха—сирень* во многих современных фольклорных и авторских текстах и, очевидно, в языковом сознании, и др. В параллельных сценах возлюбленная героя в «Машеньке» исчезла на станции, где «тяжело и пушисто пахло черемухой» (I, 87), а в «Других берегах» «сошла в жасмином насыщенную тьму» (IV, 266).

Более неожиданны грамматические реализации общего принципа. Во-первых, *сирень* — имя существительное женского рода, и как будто в соответствии с этим в тексте наблюдается явное доминирование женского рода. Из 42 форм, маркированных по роду, 33 относятся к женскому (т. е. около 80%). Если же учесть, что к нейтральному среднему принадлежат 7 форм, а к мужскому — только 2 (*сад* и *лист* в форме *листья*), то обнаружится, что преобладание женского рода над мужским вне всякого сомнения: в 16,5 раз!

Из 13 имен существительных женского рода 7 — т. е. большинство — относятся к типу склонения, в принципе, существенно более редкому, чем можно было бы судить по этим цифрам: так называемому школьному третьему (на -ь: *ночь*, *сирень*, *жимолист*, *молодость*, *гроздь*, *ночь*, *дверь*), которое представлено и *сиренью*.

Слово *сирень* употреблено в творительном падеже, и он также представлен в тексте чаще, чем ожидалось бы, особенно если учитывать только первые 10 строк: из 25 форм, маркированных по падежу, 9 в творительном — больше, чем в каком-либо другом, включая именительный. В пределах всего текста творительный остается самым частым из косвенных падежей. Тут еще необходимо учитывать, что творительный, судя по всему, — самый «яркий» из русских падежей<sup>36</sup>.

Непосредственно к *сирени* примыкают глаголы *потянулась* и *дрогнула*, объединенные наличием суффиксального -ну-. Это тоже тип не самый частый в русском языке: не более 6—7% от списка русских глаголов. Между тем в анализируемом тексте он дает 6 из 13 глагольных форм, а для личных форм глагола — 6 из 10, т. е. большинство.

Такие же — и, пожалуй, еще более яркие и неожиданные — тенденции прослеживаются и в фонической организации текста.

<sup>35</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 333.

<sup>36</sup> Кнорина Л. В. Оценка семантической нагрузки падежа // Проблемы структурной лингвистики. М., 1981. С. 131.

Для вокалической структуры слова *сирень* характерен переход от гласного верхнего ряда (И) в первом слоге к гласному неверхнего ряда (Э) во втором. Если проследить соотношение верхних (И, Ы, У) и неверхних (Э, О, А) ударных гласных во всех четырех строфах текста, то обнаружится явный переход ко все большей доле неверхних ударных к концу текста: в первой строфе соотношение 4/8, во второй — 3/10, в третьей — 3/10, в четвертой — 1/12. Наиболее ярко верхним гласным противопоставлено нижнее А: его появление в ударных позициях по строфам равно, соответственно, 1 — 2 — 5 — 7, т. е. частотность его возрастает. Таким образом, если в первой строфе в ударных позициях соотношение верхних и А равно 4:1, то в последней 1:7 — контраст очевиден.

Примерно такое же движение наблюдается и на уровне строки: соотношение верхних и неверхних ударных гласных в неконечных для строки позициях равно 11:23, а в конечных (т. е. в рифмах) — 0:16: к концу строк неверхние вытесняют верхние.

Конечный мягкий н' в *сирень* становится образцом для употребления н в тексте. Н тяготеет к концу словоформы/основы. Из 38 н в тексте — 24 суффиксальных. Еще 10 раз н встречается в корнях знаменательных слов и 8 раз из этих 10 оказывается последним звуком корня; 4 употребления падают на приставки и служебные слова. Следовательно, из 38 н только 2 оказываются непоследним звуком корня, оба раза в слове *ночь*.

Контраст этому являет другой носовой согласный, м: из 14 м текста 13 корневых, в том числе о 10 можно сказать, что они располагаются ближе к началу корня. Любопытно, что в границах одного слова последовательность м — н встречается в тексте 8 раз, а н — м — только 1 раз.

Поскольку анализируемое стихотворение написано пятистопным хореем, на материале которого К. Ф. Тарановским была выдвинута концепция экспрессивного ореола стихотворного размера<sup>37</sup>, невозможно обойти взаимоотношения набоковского текста с предшествующей традицией. В анализируемом стихотворении соблазнительно увидеть особый случай метрической

<sup>37</sup> Тарановский К. Ф. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 287—322; ср.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999 (основой для книги послужили работы М. Л. Гаспарова, публиковавшиеся с 1973 года). Термин «экспрессивный ореол» цитируется Тарановским из В. В. Виноградова. В новейших работах чаще говорят о «семантическом ореоле».

полемики: Набоков избегает цезуры (словораздела) после третьего слога (только в 6 строках из 16), что обычно предполагается в традиции (в «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, прототипическом тексте традиции, — 20 случаев из 20, и в других авторитетных текстах — более половины). Возможно, имеют место и некоторые инвертированные переключки. Так, если стихотворение Лермонтова начинается «*Выхожу один я на дорогу*», то у Набокова оно заканчивается «*Повернулась плавно и ушла*». Во второй строке у Лермонтова «*Сквозь туман...*», а у Набокова во второй строке с конца «*туманна и светла*». Некоторые параллели возможны и с «*Не жалею, не зову, не плачу...*» Сергея Есенина<sup>38</sup>.



<sup>38</sup> *Корректирующее дополнение.* Эта статья была в основном закончена в 1997 и ждала публикации несколько лет. За это время опубликован ряд работ, темы которых частично пересекаются с темой статьи. О параллели Яша Чернышевский—Поплавский см.: *Маликова М.* Из чего сделан Яша Чернышевский // Вышгород. 1999, № 3. С. 163—164. Подробнейшие анализы псевдонима *Сирин*: *Останин Б.* Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 298—302. (Ср. обсуждение: *Фомин А.* Сирин: двадцать два плюс один // Там же. С. 302—304; *Останин Б.* Сирин: 22+2 // Там же. С. 305); *Shapiro G.* *elicate Markers.* N. Y., 1998. P. 9—29; ср.: *Шапиро Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц. К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 32—34; добавление: *Джонсон Д. Б.* Птичий вольтер в «Аде» Набокова // Там же. С. 78. Я предполагаю посвятить псевдониму *Сирин* и его отражению в текстах Набокова отдельное рассуждение; пока бегло замечу, что несмотря на ряд высказанных спорных и маловероятных версий, предположение о множественной ассоциативной валентности псевдонима бесспорно справедливо; этот же принцип множественности толкований был специально рассмотрен в моей статье, посвященной имени *Зина Мерц*; ср. также предложенные в исследовательской литературе истолкования псевдонима *Анна Ахматова*. Об анаграмме слова *сирень* в одном стихотворении Набокова: *Кац Б.* «*Exegi monumentum*» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 75—76. Более раннее обсуждение контекста из «Отчаянья» с *сиренью в набойкой вазе* (III, 351) см.: *Grayson J.* *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose.* Oxford, 1977. P. 66 («Nabokov's surname and his pen-name Sirin»); *Tammi P.* *Underside of the Weave.* Helsinki, 1985. P. 325 ff; *Conolly J. W.* *Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Others.* Cambridge, 1992. P. 157.