

*Я.В. Погребная*

*доктор филологических наук,*

*профессор кафедры русского языка и литературы*

*Ставропольского государственного педагогического института*

[maknab@bk.ru](mailto:maknab@bk.ru)

## ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА СОНЕТИАНЫ В.В. НАБОКОВА

Набоковские сонеты, созданные в период между 1916-1924 гг., образуют единое художественное единство с тенденцией к циклизации. В статье анализируется семантика категорий «верха» и «низа», «прошлого» и «настоящего», материального и трансцендентального миров в сонетах В.В. Набокова в аспекте эволюции данной жанрово-строфической формы.

Nabokov's sonnets of the period 1916-1924 form single artistic unity through tendency to cyclization. The article analyzes the semantics of the categories "top" and "bottom", "past" and "present", material and transcendental worlds in Nabokov's sonnets in the aspect of evolution of this genre-strophic form.

**Ключевые слова:** Набоков, сонет, жанрово-строфическая форма, потусторонность, иномир

**Keywords:** Nabokov, sonnet, genre-strophic form, transcendental in art, other world in art

Созданные В.В. Набоковым сонеты приходятся на ранний период творчества, который условно можно назвать порой осознания дара и поисков путей его осуществления. 28 набоковских сонетов созданы в период между 1916-1924 годами, опрокинутый сонет «Что скажет о тебе далекий правнук твой...» (1937) включен Набоковым в роман «Дар», как обрамление вставной главы «Жизнь Чернышевского». Сонеты Набокова в аспекте эволюции жанрово-строфической формы исследуются О.И. Федотовым [Федотов, 2006, с. 89-104] и В.С. Харитоновым [Харитонов, 2016, с. 63-70]. В статье О.И. Федотова подчеркивается общность и целостность 28 сонетов Набокова, которые исследователь определяет как «Сонетиану» Набокова [Федотов, 2006, с. 89], выделяет автор и «циклизирующиеся между собой сонеты» («Храм» (1921) и «Каштаны» (1920)) [Федотов, 2006, с. 94], подчеркивая и то обстоятельство, что три сонета из цикла «Петербург» (1924) и «Три шахматных сонета» (1924) объединены самим Набоковым в циклы. Таким образом, возможность анализа Сонетианы Набокова как единого художественного целого отвечает собственному замыслу Набокова-поэта.

Хотя к жанрово-строфической форме сонета Набоков обращается относительно не часто, за исключением 8 сонетов, написанных в 1924 году, он отдает должное точности и строгости сонетной формы. В стихотворении «Лунная ночь» (1918) Набоков пишет:

Жемчужною дугой над розами повис  
 фонтан, журчащий там, где сада все дороги  
 соединяются. Его спокойный плеск  
 напоминает мне размер сонета строгий... [Набоков 1991, с. 39]

Таким образом, Набоков подчеркивает не только совершенство сонета, но и его искусственность, «сделанность»: о сонете напоминает плеск фонтана – творения рук человеческих, а не природы. (Вспомним для сравнения студеный ключ, лепечущий «таинственную сагу про мирный край, откуда мчится он», в стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...»). Вместе с тем,

© Погребная Я.В., 2017

владение сонетной формой – показатель высокого поэтического мастерства. В «Трех шахматных сонетах» (1924) Набоков уподобляет сонет шахматной задаче, тем самым подчеркивая его искусственность, сделанность, причем подчиненную строгому плану:

увидят все, – что льется лунный свет,  
что я люблю восторженно и ясно,  
что на доске оставил я сонет [Набоков 1991, с. 375].

В этом же сонетном цикле Набоков подчеркивает, что для создания «законного сонета» необходимы все атрибуты вдохновения: ночь, соловьиное пение, «текущие звезды». Сонет – это совершенное воплощение творчества, мастерства поэта, демонстрация этого мастерства. Причем, именно сделанность сонета выступает гарантом его совершенства: мир искусства для Набокова – мир, сконструированный, задуманный и осуществленный согласно замыслу художника. «Для него (Набокова) «вторая реальность» не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника – автора романа или книги Бытия», – указывает А.В.Злочевская [Злочевская, 1997, с. 10].

Восприятие сонета как совершенной поэтической формы и при этом явления в основе своей искусственного заставляет к тем немногим случаям, когда Набоков обращается к этой жанрово-строфической форме, отнестись с особым вниманием. Необходимо еще раз подчеркнуть, что сонеты принадлежат к ранней лирике Набокова: сонет «Господства» (цикл «Ангелы») написан в 1918 году, а сонет «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный...» из романа «Дар» в 1938 году. Хотя О.И. Федотов, анализируя Сонетиану Набокова как целостное художественное явление, определяет те этапы эволюции, которые эта жанрово-строфическая форма прошла в творчестве В.В. Набокова: ученический период (сонеты 1916 года), крымский период (сонеты 1917-1919 гг.), кембриджский период (1919-1922) и зрелый период (1924) [Федотов, 2006, с. 101-102], подчеркивая, что опрокинутый сонет из романа «Дар» стоит особняком. Тем не менее в глобальной творческой эволюции В.В. Набокова период с 1916 г. – первой пробы пера – по 1924 г. соотносим с ранним периодом творчества. Таким образом, сонет сопровождает Набокова на протяжении начального периода его творчества и покидает мастера, когда своеобразие творческой индивидуальности Набокова нашло вполне отчетливое воплощение как в творчестве, так и в жизни. А безусловные достоинства сонета, которые, согласно Набокову, состоят в его искусственности, сотворенности и требуют от художника не только вдохновения, но и мастерovitости, наделяют набоковский сонет свойствами индикатора, показателя того направления, в русле которого велись творческие поиски Набокова, осуществлялось формирование его эстетической концепции.

Набоковские сонеты обладают очевидной тематической общностью: все они указывают на присутствие иной реальности, что отвечает в целом пафосу творчества Набокова, как его в предисловии к лирическому сборнику 1979 года определила В.Е. Набокова, назвав главной темой Набокова «потусторонность» [Набоков, 1979, с. 3]. Впрочем, в определении главной темы Набокова М.М. Шульман советует быть и точнее и осторожнее, обращаясь непосредственно к тексту стихотворения «Влюбленность» (1973), он уточняет: «может быть, потусторонность...» [Шульман, 1997, с. 237]. В.Е. Александров во «Введении» к монографии, посвященной исследованию метафизики Набокова, переводит высказывание В.Е. Набоковой на язык абстрактных понятий следующим образом: «в основе жизни и творчества Набокова лежит то, что можно охарактеризовать как интуитивное прозрение трансцендентального бытия» [Александров, 1999, с. 320]. Тот факт, что тема потусторонности объединяет набоковские сонеты, особенно примечателен в контексте становления эстетической концепции Набокова, когда тема «потусторонности» еще только намечалась как центральная.

В сонетах иная реальность принимает разные формы. В сонете «Господства» (1918) это небеса, в которых обитают Бог и ангелы, на небеса, как форму и возможность иного высшего, лучшего бытия

указывает и сонет из цикла «Облака» (1921), но здесь в облаках живут языческие боги и поэты («с кудрявыми и вольными богами // я рядом плыл в те вольные века» [Набоков, 1991, с. 155]), небесное существование здесь – далекое прошлое, древняя ипостась теперешнего «я» поэта, а в сонете «Акрополь» (1919) инобытие – это прошлое, причем, что особенно важно для аксиологии Набокова, прошлое всеобщее, а не индивидуальное, сосредоточенное не в личной, а в коллективной памяти, поскольку в сонете «Автомобиль в горах» (1923) – это уже невозвратно утраченное личное прошлое: лирическому герою «у альповой лачуги – почудится отеческий очаг» [Набоков, 1991, с. 363]. «Сонет» (1922), сонет «Страна стихов» (1924) и цикл «Три шахматных сонета» (1924) иномир относят в область вымысла, творческой фантазии, созидающей или волшебный лес, «где нет ни жалоб, ни желаний» [Набоков, 1991, с. 376] («Сонет»), или же планету стихов («Страна стихов»), в цикле «Три шахматных сонета» «потусторонность» принимает форму задачи на шахматной доске, которая синонимична сонету. Таким образом, иномир в ранних набоковских сонетах совершенно очевидно соотносим с категориями верха и низа, а точнее, глубины времени, истории или памяти, а в более поздних принимает форму иной реальности, находящейся в другом пространстве, и не соотносим конкретно с понятиями верха – низа по вертикали, или же отдаленности – близости в горизонтальной плоскости, утрачивая, таким образом, определенную локализацию в пространстве. В опрокинутом сонете из романа «Дар» область иномира соотнесена со знанием истины, которая непостижима для пребывающих в обычной, обыденной реальности. Набоков, а точнее, – Годунов-Чердынцев, в терцетной части сонета, предвещающей «Жизнеописание Чернышевского», пишет, ставя тем самым свой роман вне нападков или похвал критики:

к своим же Истина склоняется перстам,  
  
с улыбкой женскою и детскою заботой,  
как будто в пригоршне рассматривая что-то,  
из-за плеча ее невидимое нам [Набоков, 1991, с. 447].

Истина, однажды состоявшаяся и не подлежащая изменениям, внеаходима и непостижима, всякая попытка ее постичь – не более, чем одна из версий, имеющая ту или иную степень приближения к единственной и невысказанной истине – тайне, которая пребывает в некоем пространственно-временном континууме, вечности, не принадлежа более ни истории, ни времени, и не соотносясь с ними ни по горизонтали, ни по вертикали, область ее пребывания просто иная, не локализуемая в конкретных времени-пространстве.

Таким образом, относительно конкретная локализация иномира (облака, небеса), легко прослеживаемая в ранних набоковских сонетах, постепенно утрачивается. В сонете «Автомобиль в горах» встреча с потусторонним возможна именно на вершине. То же место для встречи с потусторонним, а точнее – утраченной отчизной и невозвратным прошлым указано и в стихотворении «Люблю я гору в шубе черной...» (1925): «...потому, // что в темноте чужбины горной // я ближе к дому моему» [Набоков, 1991, с. 250]. Та же соотнесенность иномира с идеей верха косвенно присутствует и в сонете «Страна стихов», поскольку совершенный мир вдохновения и творчества локализован на некой планете, но волшебный лес из «Сонета» и сотворенный гармонично и правильно мир сонета, рожденного на шахматной доске, казалось бы, будучи соотнесены с реальным миром горизонтально, тем не менее никак точно не локализованы в пространстве, о месте их пребывания можно только догадываться, известно лишь, что эти миры не менее реальны, чем действительность, и что пути в них открыты. При этом необходимо отметить, что уже в сонете «Автомобиль в горах» обнаруживается подмена понятия верха локусом, отдаленным по горизонтальной плоскости: «отеческий очаг» обретается на альпийской вершине.

Если движение вверх связано с возможностью обретения былого, восстановления утраченного, то движение вниз синонимично невосполнимой потере. В стихотворении «Лестница» (1918) прощание с отчим домом описано как движение по лестнице вниз:

Твои перила помнят,  
как я покинул блеск еще манящих комнат,  
и как в последний раз я по тебе сходил... [Набоков, 1991, с. 33]

В романе «Другие берега» Набоков вспоминает о ежевечернем обряде подъема по лестнице с закрытыми глазами, завершающемся одной и той же ошибкой: «...я лишний раз высоко-высоко, чтоб не споткнуться – поднимал ногу, и на мгновение захватывало дух от призрачной упругости отсутствующей ступеньки, от неожиданной глубины достигнутой площадки» [Набоков, 1990, т. 3, с. 177]. Путь на верх, казалось бы, должен длиться непрерывно, лестница должна уводить прямо на небо, в мир совершенства и гармонии. В мире детства это пока всеобщее, ангельское небо, позже – это мир утраченных детства и юности.

Иной смысловой объем приобретает движение вниз, если оно символизирует погружение во всеобщую историю, а не в личную биографию. В сонете «Акрополь» путь вниз означает погружение в таинственный сон, соприкосновение с вечностью. Хотя в другом стихотворении «Сон на Акрополе» (1919) тот же сон приводит поэта к самому себе, на родину, в знакомое село, на деревенское кладбище, в недавнее, но невозвратимое прошлое. Впрочем, и «запечатленный в пыли веков мой след, от солнца синий» [Набоков, 1991, с. 290], из сонета «Акрополь» уже индивидуализирует былое, сообщает всеобщей памяти оттенок личной сопричастности. В стихотворении «Кирпичи» (1928) десяток кирпичей, обожженных за одиннадцать веков «до звездной ночи в Вифлееме», хранят «беглый отпечаток босой младенческой ступни, собачьей лапы и копытца газели» [Набоков, 1991, с. 216]. Для художника в этой находке заключена целая новелла, всеобщее прошедшее досочиняется через призму сугубо личного, к тому же эстетизирующего прошедшее, творческого сознания. Тот же способ оживлять былое обнаруживаем и в стихотворении «Скиф»: скифу в Риме «чудятся тучи и степи Скифии родной» [Набоков, 1991, с. 59].

Иная реальность в сонетах более поздних все менее точно локализуется в пространстве, в нее открыты пути, но, вместе с тем, она пребывает неизвестно где (другая планета в сонете «Страна стихов», поэтический лес в «Сонете», мир шахматной доски в цикле «Три шахматных сонета»). Иномир пребывает всюду и нигде конкретно, он постоянно рядом, в него в любой момент можно проникнуть, но направление этого движения неизвестно. Подобная тенденция утрачивания конкретной локализации иномира отражает динамику набоковского мироощущения. В этом контексте наиболее показателен сонет «Автомобиль в горах», поскольку именно в нем совершается подмена категории пространства (верха) категорией времени (прошлого).

Совершенный и лучший мир, сосредоточенный где-то наверху, перестает соотноситься с небесами и раем, едиными для всех, а начинает постепенно индивидуализироваться, соотноситься с личным опытом, воображением и памятью. В позднем стихотворении, перефразируя утверждение Н.С.Гумилева о закрытости для него «всем открытого, протестантского прибранного рая» [Гумилев, 1988, с. 257], Набоков воскликнет:

...И умру я не в летней беседке  
от обжорства и от жары,  
а с небесной бабочкой в сетке  
на вершине дикой горы  
(«Как любил я стихи Гумилева!», 1972) [Набоков, 1991, с. 199]

Уже в сонете из цикла «Облака» небеса перестают быть сосредоточением только сакрального, становясь синонимом вдохновения, местом пребывания не только ангелов и Бога, но и поэта. В позднем цикле «Семь стихотворений» (1956) верх представлен как обитель поэтов: «Смотрят с неба художники бывшие // на румяную щеку земли» [Набоков, 1991, с. 429].

Понятие верха все более и более индивидуализируется. Если в стихотворении «Разгорается высь» (1918) «ветерок, небосвод, ... и душа, ты сама, – все одно, и все – Бог» [Набоков, 1991, с. 45], то уже в стихотворении этого же года «Журавли» с небес, сверху доносится весть, предназначенная только для лирического героя: «Мне два последних рассказали, что вспоминаешь ты меня» [Набоков, 1991, с. 43]. Завершается этот процесс индивидуализации верха его заменой: понятие верха становится в сонете «Автомобиль в горах» синонимично понятию дали по горизонтали и прошлого по вертикали. Понятие верха постепенно начинает отождествляться с понятием дома, который отдален в пространстве и утрачен во времени, путь на верх воспринимается как путь домой, не как способ достижения более совершенного качества (мудрости, зрелости, покоя, богатства и т.д.), обретаемого в конце пути, а как возвращение к началу. Движение в пространстве, перемещение перестает быть линейным, постепенно принимая форму круга. Путь на верх означает движение во времени вспять. В.Н.Топоров отмечал, что путь выполняет роль медиатора, нейтрализуя противопоставления своего и чужого, внешнего и внутреннего, далекого и близкого [Топоров, 1997, с. 489]. Путь в сонете «Акрополь» вел к индивидуализации прошлого, путь на планету стихов («Страна стихов») или в лес воображения («Сонет») чужое преображал в свое. Так, и в стихотворении «Лес» путь через полный опасностей, враждебный лес оказывается путем вещим, ведущим на родину [Набоков, 1991, с. 134].

Но если начало пути в художественном космосе Набокова зримо, конкретно локализовано во времени и пространстве (Россия, окрестности Петербурга, начало XX века), то конец пути, его цель, итог, далеко не всегда обозначены точно. Скорее, можно отметить обратную тенденцию. Конец пути синонимичен его началу, но начало это принципиально недостижимо, поскольку находится не в пространстве, а заключено во временном континууме однажды состоявшегося и не подлежащего изменениям прошлого. Набоковская юность, так сказать, невозвратима в квадрате: поскольку не только невозможно вернуть время первой любви, но и ту реальность, в которой эта любовь когда-то состоялась – на смену России усадеб и дачных прогулок пришел Советский Союз. Невозможность возвращения во времени наложилась на невозможность возвращения в пространстве. На смену реальным географическим путям в реальное пространство пришли поэтому пути метафизические, ведущие не вовне, а во внутрь, в себя, в пространство памяти и воображения. Целью внешнего движения становилось признание его бесцелия.

В цикле «Движенья» из итогового сборника «Poems and Problems» (1970) в стихотворении «В поезде» случайно в дороге происходит встреча с молодостью, которая длилась миг, «блестя, проплыли прочь // скамья, кусты, фонарь смиренный...» [Набоков, 1991, с. 209], и пассажир вновь вернулся к бесцельному и бесконечному движению. В «Парижской поэме» (1943) открыто высказано желание «очутиться в начале пути» [Набоков, 1991, с. 278]. Но «начало» невозможно обрести, перемещаясь в горизонтальном пространстве, поскольку оно сосредоточено в мире прошлого, а тот в свою очередь сакрализован и вынесен за пределы реальности, став одной из форм потусторонности. Кроме того, теперешнее «Я» художника и человека стало настолько отлично от его же прошлого «Я», что образы юности и детства становятся фактами не онтологическими, а эстетическими. Стихотворение «Мы с тобою так верили» (1938) начинается с замечания: «до чего ты мне кажешься, юность моя, // по цветам не моей, по чертам недействительной», – а завершается утверждением: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой // всякой первой главы...» [Набоков, 1991, с. 265]. Именно эта эстетизация былого, сообщение ему статуса одной из форм потусторонности и делает возможным прямое сообщение с ним. Как справедливо подчеркивал Д.Б. Джонсон, набоковские миры не герметичны по отношению к героям, автору и читателям, которые свободно перемещаются из одного мира в другой [Johnson, 1985, p. 156]. Так, отчизна теряет конкретную локализацию в пространстве, а детство и юность – во времени, становясь из конкретных географических и биографических фактов формами потусторонности, «милого невозможного» [Набоков, 1991, с. 30], наравне со «страной стихов» или волшебным лесом («Сонет»). Так, пространственное понятие верха подменяется временным понятием прошлого, а конкретный путь в пространстве путем в глубины воображения

и памяти, как единственно возможным средством сообщения с иными мирами, миром утраченной отчизны и невозвратной юности. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело», написанном в ответ критику строгих моралистов в адрес «Лолиты», Набоков косвенно возвращается к образу сонета-предсказания из заключительного абзаца романа:

Но как забавно, что в конце абзаца,  
корректору и веку вопреки,  
тьнь русской веки будет колебаться  
на мраморе моей руки [Набоков, 1991, с. 287].

Предсказание сонета переносится с судеб героев на собственную судьбу: обращенность сонета к иномиру, «потусторонности» дает возможность преодолеть пространство и выйти из линейного потока времени в лишнюю протекания вечность. Именно поэтому сонет для Набокова обладает не только эстетической, но онтологической значимостью и выносится за границы пространства лирики в область искусства вообще и судьбы, как индивидуальной, конкретной вариации искусства, в частности.

Сонет для Набокова – способ сопряжения параллельных миров, мост из одной действительности в другую, из одного времени в другое, из настоящего возрастного состояния в минувшее. Этими содержательными характеристиками определяется отношение набоковского сонета к каноническому. Набоков разводит по полюсам жанровые и строфические признаки сонета, вырабатывая индивидуальную редакцию сонета как жанра, нередко трансформируя при этом и его формально-строфическую схему.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Ленинград: «Советский писатель», 1988.
2. Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. – Москва: «Правда», 1990.
3. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – Москва: «Современник», 1991.
4. Набоков В.В. Стихи. – Ардис: Анн Арбор, 1979.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н.А. Анастасьева. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 1999.
2. Злочевская А.В. Эстетические Новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1997. № 4. – С.7-15.
3. Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга / сост. Т.М. Николаева. – Москва: «Языки русской культуры», 1997. – С.455-516.
4. Федотов О.И. Сонеты из страны стихов (Сонеты в строфическом репертуаре Владимира Набокова) // Вестник Вятского университета, 2006. № 6. – С.89-104.
5. Шульман М. Набоков, писатель // Постскриптум. – Санкт-Петербург; Москва, 1997. № 1. – С.235-239.
6. Харитонов В.С. Место сонета в поэтическом творчестве Владимира Набокова // Филологос. 2016. № 28 (1). – С. 63-70.
7. Johnson D.B. World in Reflections: Some Novells of Vladimir Nabokov. – Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1985.

#### SOURCES

1. Gumilev N.S. *Stihotvoreniya i pojemy* [Poems and large poetry]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publishers, 1988.
2. Nabokov V.V. *Sobranie sochinenij v 4 T.* [Collected works in 4 vols.]. Moscow, Pravda Publishers, 1990.
3. Nabokov V.V. *Stihotvoreniya i pojemy* [Poems and large poetry]. Moscow, Sovremennik Publishers, 1991.
4. Nabokov V.V. *Stihi* [Poems]. Ardis, Ann Arbor, 1979.

REFERENCES

1. Aleksandrov V.E. *Nabokov i potustronnost': metafizika, jetika, jestetika* [Nabokov and Other world concept: metaphysics, ethics and aesthetics]. Transl. N.A. Anastas'ev. Saint-Petersburg, Aletejja Publ., 1999.
2. Zlochevskaja A.V. *Jesteticheskie novacii Vladimira Nabokova v kontekste tradicij russoj klassicheskoj literatury* [Aesthetical novelties of Nabokov in the context of traditions of Russian classical literature]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 9. Filologija* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology], 1997. № 4. P. 7-15.
3. Toporov V.N. *Prostranstvo i tekst* [Space and text]. In *Iz rabot moskovskogo semiotičeskogo kruga* [Selected works of Moscow semiotic circle]. Moscow, Jazyki Russkoj Kul'tury Publishers, 1997. P. 455-516.
4. Fedotov O.I. *Sonety iz strany stihov (Sonety v stroficheskom repertuare Vladimira Nabokova)* [Sonnets from the land of verses: Sonnets in the strophical repertoire of Nabokov] In *Vestnik Vjatskogo universiteta* [Viatka University Bulletin], 2006. № 6. P. 89-104.
5. Schulmann M. *Nabokov, pisatel'* [Nabokov, he, writer] in *Postscriptum magazine*. Saint-Petersburg, Moscow, 1997. № 1. P. 235-239.
6. Haritonov V.S. *Mesto soneta v poetičeskom tvorčestve Vladimira Nabokova* [The place of sonnet in Nabokov's poetry] In *Filologos*. 2016. № 28 (1). P. 63-70.
7. Johnson D.B. *World in Reflections: Some Novells of Vladimir Nabokov*. Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1985.