***У.Ю. Верина***

**КНИГА А. БАЛАШОВА И В. НАБОКОВА «ДВА ПУТИ» (1918) В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ДЕБЮТОВ И МАССОВОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА ХХ в.** [1]

К 1918 г. русской поэзией был уже пройден этап обновления, уже прогремели имена поэтов, составивших ее славу и породивших массу подражателей, что явило такой феномен, как тиражирование новаторства. Массовая поэзия, которую стоит понимать как эпигонскую в смысле наследования и новаторству, и традиции в их изъятости из самого противопоставления «новаторство–традиция», на фоне взлета реформирующих поэзию поисков также, можно сказать, впервые сформировалась в своих отличительных чертах. М.Л. Гаспаров, определяя пути, по которым достижения «ядра мастеров» модернизма воспринимались и распространялись – «присваивались» поэзией, отметил, что «к 1917 г. очертания основных направлений уже настолько расплылись, что все не желавшие прослыть отсталыми одинаково свободно пользовались “символистскими вздохами и футуристскими криками”». В то же время модернизм должен был оставаться в поэзии «в меньшинстве», чтобы выполнять свои собственно обновленческие функции, быть «экзотическим уголком», тогда как большинство, привычный фон, по наблюдению М.Л. Гаспарова, составляли гражданские образцы 1870-х годов и лирические образцы 1880-х годов [2, с. 7–8], если поименно, то С.Я. Надсон и А.А. Фет. Эти имена называет О.А. Лекманов, предпринявший фронтальное исследование «Русской поэзии в 1913 году»: «Наблюдение Гаспарова о главных источниках массовой поэзии начала ХХ века анализом нашего материала подтверждается на сто процентов: самым ощутимым на авторов 1913 года было предсказуемое воздействие Надсона и чуть менее предсказуемое – Фета» [3]. Массовую поэзию О.А. Лекманов вначале определяет как неэлитарную, немодернистскую, затем все же отказывается «резко обособлять русскую модернистскую поэзию от массовой», рассматривая факты влияния «от противного» (пародии), а затем и вовсе считает сделать нужным оговорку, что «занесение того или иного поэта в разряд представителей массовой литературы или модернистов иногда бывает сопряжено с немалыми трудностями и даже с неизбежными отступлениями от реальной историко-литературной картины эпохи. Ведь некоторые из наших авторов пытались осторожно освоить модернистскую поэтику, не порывая в то же время с взрастившей и питавшей их массовой словесностью» [3]. Подобного рода трудности вызваны самой задачей составить оппозицию модернистской и массовой поэзии по таким жестким основаниям. Эпигоны модернизма, по утверждению О.А. Лекманова – немногочисленные, по утверждению М.Л. Гаспарова – многочисленные, на наш взгляд, вполне отвечают понятию массовой поэзии, еще раз подчеркнем, стоящей вне отношений традиции и новаторства, а потому как минимум не вкладывающейся в оппозицию «модернизм – не модернизм».

«Экзотический уголок» подлинного поэтического обновления действительно мал, что не позволяет преуменьшать значения феномена *моды на элитарность*, собственно, и порождавшей эпигонов, когда «символизм стал всеобщим достоянием. Творения «декадентов» лежали уже на столах в приемных зубных врачей. Желтенькие десятикопеечные выпуски «Универсальной библиотеки» популяризировали Ибсена, Гамсуна, Метерлинка, Уайльда. От Надсона был лишь один шаг до Бальмонта, хотя тогда казалось, что их отделяет друг от друга неизмеримо огромное пространство» [4].

В.Ф. Ходасевич начал обзор русской поэзии в 1914 г. с утверждения исчерпанности новаторского потенциала модернизма: «Внутреннее развитие той поэтической школы, которая возникла у нас в девяностых годах минувшего столетия и известна под именами «декадентства», «модернизма» и «символизма» (в узком значении слова), – надо признать законченным. Отдельные ее представители дадут, конечно, еще немало прекрасных произведений, но вряд ли прибавят какие-либо существенно новые черты к сложившемуся уже облику школы» [5].

Открывшийся к 1918 г. переходный этап, воспитывающий генерацию поэтов, впитавших всё новое уже как пройденное, краток, но примечателен. И если поэзия С.Я. Надсона и А.А. Фета была тем фоном, на котором возникал «экзотический уголок» модернизма, то к 1918 г. назвать поименно сильнейшие влияния труднее. «Эпоха Блока и Мандельштама» – так определил период Ю. Иваск, заметив, что «еще в 20-х годах Блок был для многих – не один из поэтов, а единственный поэт, сама поэзия, мерило ее» [6, с. 215]. Чрезвычайно важно, что А. Блок вдохновлял как массовую, эпигонскую, графоманскую, так и вызревавшую новую поэзию, готовящуюся составить следующую поэтическую традицию в России или сформировать ее в зарубежье. Влияние А. Блока, как ни парадоксально, признается, но часто умаляется. Возможно, здесь имело значение личное отношение поэтов, рецензентов, критиков к А. Блоку, или его репутация любимца барышень, а быть в числе таких поклонников не захочет ни один поэт. В отношении к А. Блоку заметна и общая тенденция недооцененности современниками: при всей популярности и славе поэта, признать его значение словно не решались. Слава поэта мешала признанию или глубина не была воспринята, заслоненная популярностью, – как бы то ни было, показательны в этом смысле многие дебюты начала ХХ века, а также и «третье место» А. Блока в списке влияний (отмеченных по механическим критериям), составленном О.А. Лекмановым.

Между мнением, что поэзия А. Блока была мощным источником влияния, и «третьим местом» в ранжире 1913 г. нет противоречия. Поскольку О.А. Лекмановым исследовались все без исключения поэтические книги, то возможно, и скромное признание А. Блока *массой* поэтов свидетельствует все же о его запоздалом признании как величины, а не кумира прошлых лет. Опередившие его в этом рейтинге 1913 г. В. Брюсов и К. Бальмонт ближе и понятнее графоману, а не быть эпигоном А. Блока к 1913 г. начинающему поэту было затруднительно. «…Ему кадят, но на него немногие молятся» [6, с. 215], – писал Ю. Иваск.

Дебюты начала ХХ века составляют своеобразную «карту» влияний. В 1910-х гг. вышли дебютные книги М. Цветаевой (1910), С. Клычкова и Н. Клюева (1911), А. Ахматовой, А. Крученых (1912), О. Мандельштама, В. Маяковского, Н. Асеева (1913). Примечателен 1916 г., когда первые книги издали С. Есенин, М. Лозинский, С. Парнок, К. Липскеров, Г. Адамович и В. Набоков. Не все дебюты являются ученическими. Так, М. Волошин и О. Мандельштам издали свои первые книги соответственно в 1910 и 1913 г., уже будучи известными поэтами. Есть единственные книги, как «Горный ключ» М. Лозинского, в которой следы ученичества или эпигонства искать бессмысленно по причине отсутствия продолжения. А нашей целью будет показать именно то, как в период заката великой поэтической эпохи рождались новые имена: как влияние сильных предшественников или убеждений, или моды, которое с неизбежностью испытывает начинающий поэт, может быть переплавлено в творческое «самостояние».

Рецензенты поэтических дебютов второй половины 1910-х гг. были особо внимательны к влияниям и чужим голосам у начинающих поэтов. На богатом фоне сильных звучаний появление нового индивидуального голоса было трудным. Длящееся противостояние эстетических позиций символизма – акмеизма – футуризма, хоть и имело ретроспективный отсвет, было немаловажным, особенно для оценки вновь возникающей манеры. Тогда и становилось важным определить литературного учителя: кто и как из убежденных символистов, акмеистов воспринят следующим поколением. Во вторичности этой борьбы оставалось немало незамеченных влияний, не называемых в силу инерции считать поэта принадлежащим течению, направлению без остатка, откуда лишь шаг до эпигонства.

История «сокрытого» влияния как нельзя лучше может быть прослежена в дебютном сборнике Г. Адамовича «Облака» (1916). Н. Гумилев в рецензии назвал источником влияния на начинающего поэта А. Ахматову («порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой»), а более всех после этой рецензии в качестве литературных учителей или, точнее, первоисточников Г. Адамовича, утвердился И. Анненский, о присутствии которого в сборнике Н. Гумилевым сказано так: «…Для одного стихотворения пришлось даже взять эпиграф из «Баллады» Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам» [7, с. 357–366]. Подчеркнем: «для *одного* стихотворения». Присутствие же А. Блока словно осталось неузнанным. О. Коростелев отметил, что «имя Блока… в позднейшей литературе об Адамовиче… встанет на первое место» [8, с. 12], т.е. тогда, когда, в частности, круг «Гиперборея» и принадлежность к нему уже не будет иметь решающего значения, чтобы, как В. Ходасевич, например, заметить ряд влияний, «почти обязательных» для поэтов этого круга: «…Особенно влияние А. Ахматовой, а через нее – Иннокентия Анненского и дальше – Верлена…». И лишь затем: «…также есть в них *кое-что* от Блока, *кое-что* от Андрея Белого» (выделено нами. – *У.В.*) [8, с. 12].

Затянувшейся можно назвать инерцию считать дебютный сборник Г. Адамовича отмеченным «легко узнаваемыми… чертами *акмеистической* поэтики» [9]. И если для рецензентов начала ХХ века, Н. Гумилева, В. Ходасевича, В. Жирмунского, К. Липскерова найти черты направления было важно, то с высоты прошедшего столетия ученический акмеизм Г. Адамовича значит меньше, чем следы скрытого влияния А. Блока. По остроумному замечанию О. Юрьева, «школьная история литературы состоит, в сущности, из родословий наподобие библейских: Державин родил Пушкина, Пушкин родил Некрасова, Некрасов родил Блока, Блок – то ли Маяковского, то ли Есенина, то ли и того и другого вместе, те вдвоем поднатужились и родили Твардовского (а позже, в очень уже преклонном возрасте, Евтушенко). <…> Над этим можно сколько угодно смеяться, но все равно ловишь себя время от времени на мышлении родословиями, так оно въелось в нашу плоть и кровь. С уточненным, конечно, подбором родителей и уточненной разветвленностью генеалогических линий: Ломоносов родил Державина, Державин – Пушкина и Тютчева, Пушкин быстро произвел Лермонтова, чуть позже Фета (*ну а Тютчев – никого*) – а дальше, после длительного периода недорода, старый, толстый, несчастный Фет, похожий, по слову одного советского писателя (К. Паустовского – *У.В.*), «на раввина из синагоги Бродского», при родовспомогательной помощи Полонского породил весь русский символизм, из которого, в свою очередь, произошло всё, что в первой половине ХХ века можно считать великой поэзией на русском языке: и Хлебников, и Ахматова, и Мандельштам, и, конечно же, Введенский с Хармсом» [10, с. 64].

«Мышление родословиями» часто не позволяет увидеть во всей полноте феномен ученичества. Кого и чего в дебюте Г. Адамовича больше – А. Ахматовой или А. Блока, И. Анненского или М. Кузмина – сказать трудно, но не признать нельзя, что, возможно, в этой неоднозначности влияния – залог самостоятельного становления, а в силе этого влияния – черта ученической слабости. Трудно не узнать «первоисточник», вдохновивший дебютанта на такое, например, стихотворение:

Опять, опять лишь реки дождевые

Польются по широкому стеклу,

Я под дождем бредущую Россию

Всё тише и тревожнее люблю.

Как мало нас, что пятна эти знают,

Чахоточные на твоей щеке,

Что гордым посохом не называют

Костыль в уже слабеющей руке.

В нем не только А. Блок, который настолько очевиден, что предпослать эпиграф, следуя логике рецензента Н. Гумилева, и к этому стихотворению было бы не лишним, – здесь и ученически немощный синтаксис второй строфы. Но здесь и неисчерпанность ни тем, ни другим – с появлением, пожалуй, что и акмеистской образности в немного комических чахоточных пятнах и костыле.

«Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают», [11, с. 11] – написал Х. Блум. Следы «присвоения», свойственного «сильному» поэту, как правило, трудно различимы в ранних стихах. И если в отношении предыдущего примера можно сказать, что Г. Адамович попытался «модернизировать» А. Блока во второй строфе, то его обращение к А. Блоку еще более раннему – «Вхожу я в темные храмы…» и «Девушка пела в церковном хоре…» – в стихотворении «Не знал и не верил в Бога…» приобретает единственно комический оттенок. И смешна здесь не слабость стихосложения, а попытка переписать узнаваемое:

О, Святая, как ласковы свечи,

Как отрадны Твои черты!

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,

Но я верю: Милая – Ты.

И заключительное четверостишие Г. Адамовича:

А рекам уж нет истока

И воздух – тяжкий свинец.

Я стою у высоких окон

И знаю: это конец.

О.А. Лекманов приводит подобные примеры из книг 1913 г. В сочетании с отсутствием каких бы то ни было попыток «присвоить» или оспорить оригинал эти примеры, кроме комического эффекта, не обладают ничем и вполне справедливо относятся О.А. Лекмановым к графоманским:

Чайки, парус, тина и опять песок,

Та же паутина, тот же и дымок.

И куда хватает человека глаз: —

Изумруда блики и топаз, топаз!.. (В. Гущик. «На взморье», цит. по [3]).

Быстрое развитие и отсутствие «идеализации» предшественника, а значит, способность сочетать несколько источников влияния – таков, по всей видимости, залог успешного начала. Если обратиться к следующей книге, рассмотренной в рецензии Н. Гумилева, – второй книге стихов Г. Иванова «Вереск», то можно отметить и то, и другое. Рецензент сетует на отсутствие «прежних милых и простых песенок, слегка “под Верлена”», имея в виду, по всей видимости, стихи, составившие цикл «Когда падают листья…» в дебютной книге «Отплытье на о. Цитеру. Поэзы» (1912):

Мертвую девушку в поле нашли.

Вялые травы ей стан оплели.

Взоры синели, как вешние льды.

В косах – осколки вечерней звезды.

Странной мечтою туманился лик.

Серый ковыль к изголовью приник.

Плакала тихо вечерняя мгла.

Небо шептало, что осень пришла… («Осень пришла…»).

Во второй книге Н. Гумилев отмечает «три любовных стихотворения конца книги, очень в кузминской манере». Переход от П. Верлена к М. Кузмину, влиянием которого отмечены, повторим, три стихотворения, произошел за несколько лет, и большая часть второй книги Г. Иванова – ученическая, не свободная от влияний, но сочетающая источники. Песенки «под Верлена» не исчезли совсем:

Еловые верхушки

Качаются во сне.

Печальные лягушки

Вздыхают в тишине («Полусон»).

Не свободен Г. Иванов и от влияния А. Блока, которое можно лишь едва «расслышать», при этом, что интересно, одно и то же стихотворение – «Незнакомка» – выступает предметом своеобразной художественной полемики Г. Иванова, во-первых, упрощаясь и лишаясь мистики, превращаясь в пейзаж:

В небе над дымными долами

Вечер растаял давно,

Тихо закатное полымя

Пало на синее дно…

во-вторых, иронически переосмысливаясь:

Какая-то мечтательная леди

Теперь глядит в широкое окно –

И локоны у ней желтее меди,

Румянами лицо оттенено.

Колеблется ее индийский веер,

Белеет мех – ангорская коза.

Устремлены задумчиво на север

Ее большие лживые глаза.

В окне – закат роняет пепел серый

На тополя, кустарники и мхи...

А я стою у двери, за портьерой,

Вдыхая старомодные духи...

(Заметим, «старомодным духам» «Незнакомки» к тому времени всего-то 10 лет.)

Одно стихотворение может сочетать оба сильных влияния – и П. Верлена:

Осеннее ненастье,

Нерадостный удел!

И счастье и несчастье

Зачем я проглядел…

и А. Блока:

Но я не вспоминаю

Давнишнего, Луна!

Я в рюмку наливаю

Дешевого вина («Песня»).

Синтез притяжения и отталкивания, а, что особенно важно к 1918 г., не однозначный выбор в пользу какого-либо источника влияния как «идеализации» – рождает ученическую поэзию. Графоманская (эпигонская) без надежды на вырастание во что-то осмысленное свое – целиком поглощается одним влиянием. Еще один пример из обзора Н. Гумилева 1911 г. (рецензента, беспощадного к присутствию «чужого» голоса в поэзии): «Автор книги «Осенняя свирель», Софья Дубнова, *всецело* находится под обаянием Блока. Ему она обязана своими образами, переживаниями, рифмами, ритмами и т.п. Оригинал хорош, и копия совсем не так плоха, как это думали некоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока в его области, нужен совершенно *исключительный талант*, а своих путей к развитию Софья Дубнова не наметила» (курсив мой. – *У.В.*) [12].

В 1916 г. вышли дебютные книги стихов С. Есенина «Радуница», О. Мандельштама «Камень», родились другие новые имена, и путь каждого будущего поэта был своеобразен. Лишь эпигоны шли одним общим путем – путем влияния.

Эти два пути символично сошлись в заглавии совместной поэтической книги Андрея Балашова и Владимира Набокова, соучеников по Тенишевскому училищу. Для В. Набокова это уже не был дебют. «Стихи» 1916 г., надо сказать, уже заглавием противостояли распространенным в то время «Розам на снегу», «Венчальным ризам», «Ночным флейтам» (см. упомянутую «Осеннюю свирель») и под. («Мода» на определенный тип заглавия поэтических книг в начале ХХ в. представляет собой отдельную обширную тему.) Сама по себе дебютная неудача не означает ничего, кроме будущего чрезвычайно строгого отношения В. Набокова к публикациям, а также возможности увидеть эволюцию начинающего поэта.

Совместные, парные или коллективные стихотворные книги достаточно редки. Исключение – и в начале ХХ века, и в начале ХХІ – составляют книги-манифесты, собрания стихов единомышленников, имеющих общие взгляды на искусство поэзии. Так, в 1913 г. вышла книга В. Хлебникова, А. Крученых, Е. Гуро «Трое» с рисунками К. Малевича, сборник стихов и рисунков В. Хлебникова, В. Маяковского, Д. Бурлюка «Требник троих», в 1915 г. вышел «Леторей» Г. Петникова и Н. Асеева, в 1916 г. – книга «Четыре птицы» Д. Бурлюка, Г. Золотухина, В. Каменского, В. Хлебникова. Многие уже в заглавии стремились подчеркнуть коллективный характер своих творческих усилий. Лирические коллективные книги – не сборники, а книги, объединенные идеей или темой, большая редкость. Еще более редки книги диалогического характера, какой была «Россия и Инония» А. Белого и С. Есенина, вышедшая в 1920 г. в Берлине. Тенишевцы же не впервые издавали поэзию «вдвоем». В 1912 г. в издательстве училища вышла книга «Пепел» (отметим «одноименность» с книгой А. Белого), объемом 15 с. и тиражом 150 экземпляров [13]. (Ее обложка использована в качестве элемента оформления в репринте 2013 г. на одной из последних страниц.) Е. Белодубровским упомянут «самодельный тонюсенький поэтический сборник» [14, с. XI] «Перепутья», изданный шестью тенишевцами в 1913 г. (в справочник А.К. Тарасенкова книга не вошла, но факт, приведенный известным библиографом, заслуживает доверия).

Книга «Два пути» вышла тиражом 500 экземпляров и ее объем составляет 26 страниц (в переиздании 2013 г. – 27 с.). Имена соавторов приведены вверху, затем следует обозначение «альманах», затем его название и ниже, как подзаголовок, указано: «Стихи». Несколько необычная структура, и некоторые детали заслуживают здесь внимания. Первая – это форма имен соавторов: «Андрей Балашов и В. Набоков», именно так указано на обложке, и в таком виде издание описано в справочнике А.К. Тарасенкова [15, с. 62] (ошибочное отчество «Владимирович» при фамилии Балашова, о чем упоминает Е. Белодубровский в предисловии к переизданию альманаха, видимо, было удалено Л.М. Турчинским). Можно лишь предполагать, по каким причинам Андрей Балашов, заказывая книгу в типографии, предпочел себя назвать по имени, а отсутствующего соавтора – инициалами. Другой вопрос, который возникает при знакомстве с изданием, – обозначение «альманах». Неизвестно, обсуждали ли соавторы название и вид издания. Литературная энциклопедия 1925 г. поясняет, что объединения «Скорпион», «Гриф» и «Шиповник» выпускали альманахи, в которых объединялись только литературные произведения авторов, принадлежащих к одному направлению, «и слово «альманах» уже постоянно отожествляется со словом “сборник”». «В наше время, – продолжает автор статьи, – появление ряда сборников в виде альманахов обусловилось разными причинами: и отсутствием большого числа ежемесячников, и стремлением писателей издавать свои произведения в свободно созданных группировках» [16, стб. 40–43]. Таким образом, вряд ли Андрей Балашов предполагал, что последует продолжение, что его приятель вернется, и все будет, как прежде. Скорее, и обозначение «альманах», и заглавие имели объединяющий характер, они призваны были подчеркнуть, что под обложкой не просто стихи Балашова и Набокова, а некая общая идея при различии творческих манер.

Это различие очевидно уже при беглом взгляде и выявляется статистически: подсчетом количества стихотворений и страниц. О.И. Федотов не мог оставить это без внимания, отметив «неуправляемое многословие» А. Балашова. Его 8 стихотворений занимают 19 страниц и насчитывают 458 строк, тогда как набоковские 12 – менее 8 страниц и 172 строки [17]. Источником такого многословия молодого поэта рецензент называет Н.А. Некрасова, С.Я. Надсона, А.Н. Апухтина, отмечая также частичное влияние А.А. Блока. Показательный набор имен! Возвращаясь к отмеченным М.Л. Гаспаровым и О.А. Лекмановым образцам массовой поэзии начала ХХ в., мы видим точное «попадание» А. Балашова в сценарий рождения эпигона. Присутствие А.А. Блока, вскользь отмеченное О.И. Федотовым, и является незначительным и более выражено в духе и некоторой модернизации гражданского стиля декадансом (заметим, также уже устаревшим к 1918 г.). Это даже не конкретно А.А. Блок, а общая модернистская поэтическая манера эпохи. Так возникает неуклюжая компиляция привычной гражданской гладкописи (в которой технически А. Балашов не силен) и модной недоговоренности, в данном исполнении – лишенной изящества.

Стихотворение «Поэту», открывающее альманах, содержит все клишированные образы и мотивы, которыми сопровождается тема: образ Музы (угадывается по неопределенному обращению «Ты» в начале стихотворения); далекая звезда, зовущая поэта-пророка; поэтическая судьба как тяжкий крест, нищенство, страдания, терновый венец; стихи – песни, которые презирает и не понимает толпа. В части недоговоренности, как представляется, желающей быть символистской, А. Балашов наследует, скорее, пародированной уже А.С. Пушкиным нарочитой и неумелой таинственности:

И с тех пор я все счастье познал,

Когда шел своей торной тропой,

Никому я «про то» не сказал.

Я доволен своею судьбой.

Та толпа, что смеялась так зло,

Преклонилась пред храмом любви,

Пьедестал мне воздвигла «за то»

И торжеств возжигала огни… [18, с. 4].

Это юношеское желание вне времени и литературных влияний петь «*нечто* и *туманну даль*» лишь условно может быть отнесено к духу символизма.

В беспросветном пессимизме «верленовских» образов («Сон») поэзия, «песнь пророка» выступает залогом оптимистического преображения:

Будут любовь и веселье,

Люди познают надежды,

Соткут из любви ожерелья,

Цветами покроют одежды… [18, с. 6].

Возвращение в осенний сон, печальная финальная нота вновь заставляют увидеть в стихотворении конгломерат несоединенных начал: гражданского и символистского. Возможно, это была неудачная попытка автора обратиться вовне, не ограничиваясь картиной собственных переживаний или исчерпав их, а такой выход без риторики и морализаторства труден для начинающего поэта. Без гражданского пафоса экстериоризировал подобные лирические переживания Н.М. Минский в «Серенаде» (1879):

…Счастлив, кто спит, кому в осень холодную

  Грезятся ласки весны.

Счастлив, кто спит, кто про долю свободную

  В тесной тюрьме видит сны.

Горе проснувшимся! В ночь безысходную

  Им не сомкнуть своих глаз.

    Сны беззаботные,

    Сны мимолетные

    Снятся лишь раз.

С.Я. Надсон, когда писал об идеалах любви, счастья, о терновых венцах страдальцев за людей, был последователен:

…И тот, кто мыслию летучей

Сумел подняться над толпой,

Любви оценит свет могучий

И сердца идеал святой;

Он бросит все кумиры века,

С их мимолетной мишурой,

И к идеалу человека

Пойдет уверенной стопой! («Идеал»).

Тогда как его многочисленные и особенно поздние эпигоны уже не имели возможности (и таланта) сказать хотя бы то же самое.

«Стихи о России» А. Балашова, несмотря на то, что в переиздании 2013 г. сопровождаются фотографией А. Блока на полях, все же снова равноправно принадлежит двум заимствованным традициям. «Веселая, пьяная Русь», с которой рифмуется «грусть», – бедная, нищая, крестьянская, избяная, покрытая снегом, – от А. Блока наследует отождествление с женой. Но здесь снова перед нами пример эпигонского снижения сильного образа. А. Блок восклицает: «О, Русь моя! Жена моя!», – это сказано так, как можно сказать в стихах лишь однажды; А. Балашов, воспринимая образ «Русь – жена» уже готовым, не может сделать его основой собственного стихотворения, и этот образ становится частью другого – неотчетливого, недосказанного:

Вот она Россия в дикой колыбели,

Без прикрас, нагая, милая жена.

Есть еще другая, где огни блестели,

Только так чужая, та не для меня [18, с. 8].

Их вроде бы две, – одна несчастная, другая – счастливая, но заключительные полторы строки настолько слабы, что ухватить выраженную в них мысль не представляется возможным.

«Цитирование» Н.А. Некрасова также не удалось поэту. Его переакцентуации и инверсии не польстили некрасовскому образу:

И торчат палки мерзлого тына,

Словно бревна сгоревших строений,

По которым прошлася дубина

Воеводы мороза велений [18, с. 8].

Заключительное четверостишие представляет собой пример эпигонской неудачи:

И хранит вековечную тайну

Лес всю зиму до первых созвучий,

И пробившийся луч за окрайну

Труп увидит под тающей кучей [18, с. 9].

И снова дело не в том, что нарушены правила стихосложения, а в том, что претендующий на сильный финальный аккорд образ уже был использован демократической поэзией – и более открыто, и более содержательно – например, в начале стихотворения «Родной край» Василиия Ивановича Немировича-Данченко [19], второстепенного поэта конца ХІХ в.:

Засыпанный глубокими снегами,

Как труп в земле, молчит мой край родной… [20, с. 614].

Слово «труп», вроде бы должное создавать некоторый эмоциональный эффект, у А. Балашова лишается и схемного, и смыслового ударения.

Стихотворение «Две жизни», закономерно следующее за «Стихами о России», это еще один пример эпигонства, когда однажды побывавшее на вершине художественного мастерства новаторство уходит из исторических условий своего естественного бытования. Так, тема трагической судьбы женщины из образцов, созданных Н.А. Некрасовым, перешла в арсенал демократической поэзии 1870–1880-х гг., а затем и в массовую поэзию («Швейка» И.З. Сурикова, «У кабака» А.П. Барыковой и мн.др.). У А. Балашова находим уже итог вырождения темы к 1918 г. в подобие жестокого романса:

…Работают мысли, но выхода нету,

И нет для продажи вещей.

Решилась… Она изменяет обету,

Ведь тело осталось у ней.

Она отдалася без жалоб, без горя,

Ведь жертва ребенку свята и чиста,

Тяжелая матери выпала доля,

Но, денег добыв, улыбалась душа.

Сомкнулися черные крылья печали,

Малютка тихонько почил.

Молитвы и речи, вздохнув, отзвучали,

И кто-то во мглу уходил.

Сгущалися краски, сливалися тени,

Мать пищу домой принесла,

Но вдруг зарыдала… упав на колени,

Устами впиваясь в уста… [18, с. 10].

Это – наиболее трогательное в своей беспомощности стихотворение, а следующее «Смерть человека» становятся переходными к более камерной любовной теме. А. Балашов выстроил структуру своей части книги в соответствии с тематическим принципом, безнадежно устаревшим уже к началу ХХ в.: «программные», гражданские стихи, а затем – собственно лирические переживания. Любовная тема решается А. Балашовым в более чем традиционном ключе: покрывало ночи, река, луна, песнь любви, глаза, руки, плечи, предрассветная мгла, слезы (так и хочется заключить этот безглагольный перечень словами «И заря, заря!..»). В отношении таких стихов, видимо, нельзя говорить об эпигонстве, поскольку нелегко найти предшествующий высокий образец, а также невозможно утверждать, что тема с сопутствующими ей образами изжила себя позднее. Хотя уже в «Обыкновенной истории» (1847) романтические клише пародируются:

…Гляжу на небо: там луна...

– Луна непременно: без нее никак нельзя! Если у тебя тут есть *мечта* и *дева* – ты погиб: я отступаюсь от тебя…, –

и много позже поэты писали о свиданиях с *девой* при луне – и всякий раз тема рождалась заново. В стихотворении А. Балашова такого рождения не происходит. Избыток эпитетов-клише («томная ночь», «далекие надежды», «страстный зов», «тихие зарницы», «лунный блеск» и др.) делает стихотворение безликим. Чуткость и требовательность в выборе образного слова в стихе, пусть даже и сопряженном с оригинальничаньем, отличает эпигонскую поэзию от ученической. Инерцию и заданность любовного стихотворения А. Балашова (достаточно длинного, хотя и самого краткого по сравнению с другими текстами: «всего» 44 строки) не спасают ни «бальмонтовские» эпитеты (их всего два – «сладко-томный» и «протяжно-звонкий»), ни единственный собственный («узорные ресницы»).

Нельзя сказать, что юношеская поэзия В. Набокова, которую мы хотим противопоставить опытам А. Балашова, отличается безукоризненным и особо тщательным отношением к слову, что в наибольшей степени характеризует его зрелый стиль. Сам автор с высоты достигнутого мастерства отозвался о своих стихах 1916 г. именно с этих позиций: «Недалеко я ходил за эпитетами в те дни!». И все же в ранних стихах В. Набокова видно понимание особой концентрированности поэтической речи, специфической функции слова в стихе – того, что О.И. Федотов назвал «изначально присущей ему (Набокову – *У.В.*) высокой культурой стиха и свободным обращением со словом» [17]. В этих стихах можно заметить также «признаки характерного набоковского идиостиля: подчеркнутое внимание к деталям, к визуальным и колористическим подробностям, к прихотливой игре разнообразных ритмических ходов» и даже «некоторые мировоззренческие доминанты, свойственные Набокову уже как признанному писателю: подчеркнутый индивидуализм, аполитичность, аристократическое пренебрежение к социальным проблемам и эстетические приоритеты в общей оценке действительности» [17].

Насколько стремительной была эволюция В. Набокова-поэта, можно судить не только в сравнении ранних публикаций от 1914 к 1918 г. Качественное изменение заметно уже на протяжении одной дебютной книги 1916 г., которая представляет собой целостность, задуманную и выстроенную автором эпически. Стихи «взрослеют» вместе с поэтом, и, что особенно важно, ход времени, изменение героя и его мировоззрения, а значит, и стиля, – являются композиционным замыслом. Предполагается, что книга будет прочитана именно так – как любовный роман, герой которого проживает несколько этапов: вначале это пылкий, восторженный и наивный юноша, упоенный любовью и красотой мира, которая блекнет с наступлением осени и исчезает с приходом зимы; затем он переживает подобие «сна души», с элегической печалью размышляя об ушедшей первой любви; затем наступает период холодного и даже жестокого отношения к возлюбленной, и в конце, не изменяя своему чувству, герой обретает способность взвешенно судить о прошедшем и с надеждой смотреть в будущее. В. Старк назвал 68 стихотворений книги одним любовным циклом [21, с. IV], М. Маликова отметила строение «по календарному принципу» и «топографию любовного романа (усадьба – город)…» [22, с. 8]. Уточним: это цикл с «романным содержанием», не однородный внутри себя, не исчерпывающийся календарным принципом и распадающийся на несколько частей. Композиционные части книги таковы: 27 «календарных» стихотворений составляют год от весны до зимы, от восторга рождения чувства до его умирания. Следующие 17 стихотворений от «Кузнечику кузнечик звучно откликается…» по «Ты помнишь, как губы мои онемели…» включительно составляют «элегическую» часть, где сон, тени, призраки, кладбище, виденья, грезы заменяют прежний яркий зримый мир природы и – что немаловажно – осознаются молодым поэтом в русле литературных традиций как сентиментальные («Colloque sentimental»). Переходным к новому этапу лирического чувства является стихотворение «В ту ночь я только мог рыдать от наслажденья…» (45-е в книге), а следующее за ним – единственное повествует не о любви, а о жестоком и враждебном внешнем мире («Окутали город осенние боги…»). Далее, с исчезновением конкретных деталей (с утратой яркости восприятия) и превращением образов в отвлеченные атрибуты (незабудка уже не знак лета, а цветок из городского романса; девушка в белом – девушка вообще и т.д.), непродолжительно, в семи стихотворениях, устанавливается, условно говоря, «декадентское» мироощущение. Возвращение мира природы возвещает и оптимизм, первое в этом ряду стихотворение «Бывало, в лазури бегут облака…», а три заключительных («Я стремлюсь всеми силами к счастью…», «Летний день» и «Жду на твоем пороге, в грядущем грезой рея…») не только представляют собой светлый по настроению финал любовной истории, но и демонстрируют изменившуюся манеру повзрослевшего стихотворца. Замысел книги настолько ясен, эволюция стиля настолько очевидна, заглавие «Стихи» настолько безлично, ощущение литературной подоплеки самим автором до такой степени не вызывает сомнения, что возникает ощущение деланного ученичества и наигранной пошлости. Хотя это, скорее всего, не так, и начинающий поэт В. Набоков лишь опробовал разные манеры в поисках своей собственной, «проходя», как прилежный ученик, все ступени школы.

А *разнообразных* поэтических отзвуков в книге 1916 г. немало, и это, подчеркнем, несмотря на то, что «юный Набоков жадно поглощал символистскую поэзию» и «считал Александра Блока величайшим русским поэтом своего времени» [23, с. 115]. Его влияние скрыто, и некоторые исследователи даже полагают, что «по тематике, образности, настроению стихов, вошедших в сборник 1916 г. «Стихи», трудно судить о том, что кумир поэтической молодежи XX века Блок как-то повлиял на семнадцатилетнего Набокова... Это действительно юношеские стихи, в которых чье-то влияние даже нельзя обнаружить» [24, с. 287–288].

Тем не менее, А. Блок слышен с первых «весенних» стихов:

За дымкой ладана иконы на стене.

Певучие слова. Болезненность свечей.

Старушки грустные в платочках. А в окне

Весенняя лазурь и радость голубей («В церкви») [25, с. 5].

Если представить себе книгу как лирический дневник, в который поэт вписывал, по собственному признанию, по два-три стихотворения в день, то можно увидеть в «Стихах» 1916 г. подлинное свидетельство меняющихся вкусов, настроений – и влияний, испытанных В. Набоковым. Ценность такого свидетельства тем выше, чем больше принимать во внимание позднейшее настойчивое желание писателя не признавать периода ученичества.

Кроме наивных и неискусных рифм («с огнем в очах – с весной в устах» и подобных), уже в первых стихах книги заметны поиски переходов субъективного в объективное и наоборот, изнутри вовне, от я – к мы, как происходит переход от картины мира в первых двух строках к «казалось» в стихотворении «Пасха». И центральный образ («в белой шляпе с огнем в очах») строится на пересечении объективного и субъективного, он неловок, но уже способен сконцентрировать лирическую миниатюру, не позволяя ей рассыпаться в бессвязный ряд наблюдений.

Когда читаешь эти первые стихи, легко представить себе разбор В.В. Гиппиуса, который строгий наставник, преподающий «литературную злость» тенишевцам, устроил в классе после выхода книги В. Набокова. (Не здесь ли причина такой настойчивой «забывчивости» писателя к своим литературным истокам?) Из первой «календарной» части больше всего досталось бы, вероятно, стихотворению «Счастье». Легко высмеять все его рифмы, образы, эпитеты: «путь разлуки и ненастья – тонет сердце в счастье», «влюбленной власти – очи страсти», «чудесными руками – лазурными живыми мотыльками», «алмазами блестя». И, конечно, последняя строка: «Глубокий поцелуй… Ты – счастье… Ты – моя…». Но даже в таком уязвимом стихотворении есть зерно ученичества – это сонетная форма.

Отдал дань юный В. Набоков и мотиву свидания в лодке, правда, не при луне, и в отличие от А. Балашова, лишь с намеком на взаимность, а не страстной любовью: «*Почти* недвижна наша лодка», «Твоя рука в моей *грустит*» [25, с. 7; 26]. В.В. Гиппиус мог бы съязвить что-нибудь о веселящейся руке, как легко подвергнуть критике субъективированный и крайне отвлеченный оборот «ловить взглядом стрекоз»: «Стрекоз фиалково-узорных // Лиловым взором ловишь ты» [27]. Заключительная рифма «вновь – любовь» также не делает чести начинающему стихотворцу. Однако в этом стихотворении поэт словно пробует свои силы в поисках «одушевлений»: колокол смеется, печаль улыбнется, – он осваивает прием.

Во всей книге слишком заметно желание сказать красиво, необычно – поэтически. Желание, вполне свойственное юной творческой душе. То, что любовь и природа становятся первопричиной лирического чувства, также вполне естественно и понятно. Не всегда поэту хватает вкуса отделить общее от индивидуального – и это приближает некоторые ранние стихи В. Набокова к эпигонским:

Хочу целовать твои ручки,

Хочу в твои очи глядеть.

Смотри, разноцветные тучки

Уже начинают редеть [25, с. 9], –

мог бы написать в альбоме любой склонный к рифмованию гимназист или гимназистка, так мало связи между 1-2 и 3-4 строками, от ручек к тучкам ведет только рифма, так мало индивидуального или достойного быть запечатленным в стихе желании целовать ручки и глядеть в очи. Все строфы стихотворения «За лесом улыбкой прощальной…» строятся на параллелизме 1-2 – природа, 3-4 – любовь, и лишь несколько штрихов могут заслужить внимание: «разноцветные тучки» в процитированном «эпигонском» четверостишии в связи с междустопным положением и нечастым – всего дважды – употреблением эпитета молодым В. Набоковым, и березы «в оранжевом блеске». Эти средства чуть ярче делают общую шаблонную поэтическую картину заката, в которой прощальная улыбка лесов золотит небеса, тревожные тени, колеблющиеся цветы, счастье исчезает как лучи заходящего солнца.

Несвойственная юным поэтам ирония выделяет стихотворение «Летняя ночь». По воспоминаниям Е.В. Сикорской, тетушки писателя, обнаружившей книгу 1916 г. в своей библиотеке и написавшей об этом автору в 1945 г., когда-то ей «особенно запомнилось» именно это стихотворение [21, с. V]. Это не удивительно. Летняя ночь в стихотворении, с ее «цветиками», «Божьими коровками», «умильными головками», «маленькими удочками», «незабудочками», «елочками», уже содержит иронический взгляд на любовное свидание, столь не свойственный начинающим поэтам, у которых любовь, счастье, несчастье всегда всерьез. Нагромоздив до приторности прелестных сказочных персонажей, эльфов и карликов, бабочек и незабудочек, В. Набоков делает приторность пародийной:

Милая, страшно за темными опушками

Ночью бледно-лунной со мной оставаться!.. [25, с. 12].

Внимание самого В. Набокова в 1945 г. привлекло стихотворение «Осеннее»: «Ужасно хорошо и трогательно «ущелье» и “фонарик”» [21, с. VI]. «Самым приметливым» называет это стихотворение В. Старк: «…В нем явственны реалии старого рождественского дома, на балконе которого встречались Владимир Набоков и Валентина Шульгина» [21, с. VI]. Кроме того, в этом стихотворении есть то, что часто называют «дыханием»: в первой строке неподвижность и движение ветвей даны в чередовании как «дремлют» и «шумя несутся к облакам», и далее переносы создают динамику чередующихся действий: «…дождик окропляет // И хлещет лужи…». Яркий зрительный образ – свет фонарика «округляет липы» – удача молодого поэта. Что касается самостоятельности, то более всего в стихотворении заметен «шекспировский» дух, который складывается из мотива свидания на балконе, ямба, архаизирующих стих переносов и архаического же оборота «исполнив свой завет». Может быть, именно это «короткое и «чудовищное» стихотворение о «первом из залитых лунным светом садов с эпиграфом из „Ромео и Джульетты“» было переплетено в нарядную лиловую обложку и подарено нескольким друзьям и знакомым. Судя по единственной строчке, запомнившейся Набокову («Над рододендроном вьется она»), лепидоптерология проникла в его стихи уже в ту раннюю весну его длинной литературной карьеры» [23, с. 135]. Речь идет о весне 1915 г. Если бы не дактиль и упоминание о рододендронах, то «Осеннее» вполне могло бы претендовать на «нарядную лиловую обложку» и эпиграф из «Ромео и Джульетты». Рододендроны ни в этом, ни в одном другом стихотворении книги 1916 г. не упоминаются. Там есть акации, вербены, жасмин, орхидеи, ромашки, скабиозы, пионы, гвоздики, лилии, георгины и астры, хризантемы, вереск, сирень, есть стрекозы и мотыльки [28]. Рододендроны могли вполне появиться в чуть более поздних крымских стихах, а в книге 1916 г., где «календарная» часть воспроизводит в точных деталях приметы времен года средней полосы, рододендроны невозможны. Правда, нет в этом стихотворении и слова «ущелье», упомянутого В. Набоковым в письме 1945 г., по предположению В. Старка, в отзыве именно об этом юношеском стихотворении [29].

Яркие, красочные природные приметы сходят на нет в зимнем стихотворении «Тише и тише танцуя…»:

Белое небо тоскливо

Ближе к земле оголенной

Тянет простор усыпленный…

Нива над белою нивой [25, с. 25].

Не только это стихотворение, но и вся «осенне-зимняя» часть пронизана настроениями П. Верлена, в отличие от «весеннее-летней», где поочередно звучали отголоски М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета, А. Блока.

Следующие выделенные нами циклы, условно говоря, «элегический» и «декадентский», цветы, краски и запахи переносят в прошедшее время любви, момент настоящего дан отвлеченно. От земли и природы стихи улетают к призракам, снам, звездам, луне («Лунная греза», «Лунный свет»). В такой шаблонно-литературной основе, даже в «романсных» стихах, В. Набокову иногда удается добавить штрих, деталь, сравнение индивидуально-авторские, оживляющие достаточно томительную депрессивную картину:

Гадают вслух часы… *Иль карлик в звучной зале,*

*Сапожками стуча, куда-то пробежит*.

А старенький романс по клавишам рояля,

Стараясь не уснуть, крадется и дрожит.

*Проходит лунный луч, как белая старушка*…

Теперь из всех картин освещена одна.

Я вижу девочку над розовой подушкой

Всю в розовых цветах… Не знаю, кто – она (курсив мой. – *У.В.*) [25, с. 36].

В стихах этой части вместо определенности образов и деталей возникают «кто-то», «что-то», «чего-то», а при возобновлении конкретики в описании свиданий с былой возлюбленной, как в стихотворении «Лунный свет», опять те же «ямочка около шейки», «руки», губы, ресницы, «волоса». Ни одной приметы времени года, а время суток обозначено архаично и шаблонно: «Ждет луна воцаренья денницы…», – как будто из стихотворения Г. Державина.

«Жестокая», «декадентская» часть книги в наибольшей степени сближает В. Набокова и А. Балашова. Одно из стихотворений, именно то самое единственное не о любви – чрезвычайно объединяет соавторов «Двух путей»:

Окутали город осенние боги

Своей паутиной сырой;

Гляделись фонарики в лужи дороги;

Я с праздника ехал домой… [25].

У А. Балашова:

Бал в полном разгаре, веселье и шутки,

Из дамских нарядов красивый букет,

За окнами темно и сумерки жутки,

Дворец, словно факел, огнями одет… [18, с. 9].

Несмотря на то, что у В. Набокова даже в 1916 г. не было так много версификационных оплошностей, как у А. Балашова, эти два стихотворения созданы в близкой стилистике. Близки они и несовершенством («Нагнулась *та* женщина к бедной собаке; // *Дух ночи* две тени сливал; // Несчастная взором терялась во мраке, // А песик ей руку лизал…»). Заметная разница состоит в том, что А. Балашов пишет массовый городской романс:

Позор и несчастье затеплили свечи,

Ограбивши жизнь как тать.

Шептала осина какие-то речи,

На сучьях качалася мать…,

а В. Набоков – посредственное декадентское стихотворение:

Остались уколы той встречи случайной;

Остались в душе навсегда

Какая-то горечь, какая-то тайна,

Какая-то к миру вражда…

Разница между поэтами также и в том, что в набоковской части «Двух путей» и следа не осталось от «жестоких» страданий, а социальная тема и не была ему близка. В книге 1918 г. В. Набоков уже таков, каким только становился в «Стихах» 1916 г. В. Старк замечает: «Заключительные строки стихотворения «Я стремлюсь всеми силами к счастью...» уже в полной мере выявляют будущего Набокова, разрешая в знакомых нам образах ведущие мотивы его творчества:

Ты пойми... Разглядеть я стараюсь

Очертания рая во мгле,

Но к заветным цветам устремляюсь,

Как пчела на оконном стекле» [21].

За этим следует эксперимент «Летнего дня» (неравностопный рифмованный стих, записанный в строку, похожий на подстрочный перевод). Единственный в книге и предпоследний в ней, он, по нашему мнению, является еще одним свидетельством ученических поисков В. Набокова.

Согласно подсчетам Дж. Смита, в «Стихах» 1916 г. 42,6 % составляют ямбы, 5,9 % – хореи, 41,2 % – 3-сложники, «прочие» («неклассические») размеры – 10,3 %. И если предпочтение ямбов к 1923 г. неуклонно возрастает, а внимание к трехсложникам падает, то неклассические размеры преобладают в первой книге поэта (10,3 %), а затем в стихах 1923 г. (отдельный подсчет по периодам внутри сборника «Горний путь» дал 12,5 %). Джеральд Смит замечает: «Неклассические размеры были областью экспериментов, и Набоков избегает их как консерватор» [30, с. 101]. Нельзя при этом не заметить, что подъем внимания поэта к неклассическим формам совпадает оба раза с новыми периодами в его начальном творческом развитии.

В стихах «Двух путей» В. Набоков подавляюще классичен: 58,3 % ямбов, с преобладанием 5-стопного; по 16,7 % хореев и 3-сложников, а одинокий дольник в публикации из 12 стихотворений составил 8,3 %. По замечанию О.И. Федотова, «каждое четвертое стихотворение из отобранных молодым поэтом для публикации, выполнено в форме сонета, виртуозное владение которой станет со временем отличительным свойством его поэтического мастерства» [17; 31].

В публикации 1918 г. присутствует и стихотворение, с которым В. Набоков связал пробуждение в себе поэта:

Дождь пролетел и сгорел на лету.

Иду по румяной дорожке.

Иволги свищут, рябины в цвету,

Белеют на ивах сережки… [18, с. 22].

В 11-й главе автобиографической книги «Память, говори!» он описал мгновение, ставшее началом первого стихотворения: «Что подтолкнуло его? Думаю, что знаю. Без единого дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей паразитической роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глиссандо вниз вдоль центральной жилки – и, сбросив свою яркую ношу, освобожденный лист разогнулся. «Лист – душист, благоухает – роняет». Мгновение, в которое все это произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько щелью в нем, пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм» [32, с. 49]. Стихи В. Набоков начал писать в 1914 г., и с этим годом связывает свое «первое стихотворение», тогда как «Дождь пролетел и сгорел на лету…» датируется 1917 г. Оно было «первым» для американского читателя, как заметил Б. Бойд, и открывало собрание стихотворений «Poems and Problems» (1971). С ним В. Набоков связал само ощущение рождения поэзии, когда в мгновении соединяются «сердце и лист».

Итак, это стихотворение стало представлять для В. Набокова и читателей его юношескую поэзию. Возможно, потому что оно наиболее свободно от следов влияний, так беспокоивших писателя. Через него из поэзии 1916 г. в более зрелую вошел эпитет «румяный», на примере которого можно видеть, как найденное ученическое слово перерастает в образ [33].

В книге 1916 г. оно встречается трижды: «На небе румяная линия, // На ней золотые штрихи» (с. 10, «Печали мои вечно молоды…»); «Румяные листья, лениво кружась…» (с. 16, «Ласка»); «Ворона сизая летит, // Клюет румяную рябину» (с. 20, «Осенняя песня»). Затем в нескольких стихотворениях 1918–1923 гг.:

…давно деревьев нет, и уж шаров воздушных,

румяных, голубых, всем ветеркам послушных,

на серой площади никто не продает... («Детство» 21–22 августа 1918);

На чьем плече, как голубь, спит луна

и чья ладонь под облаком румяным? («Начала», 23 сентября 1918);

«румяный редеющий лес…» («Осень», 1919);

Но завтра... Сердца стебелек

я обнажу, из нежной раны

в воде надушенной дымок

возникнет матово-румяный... («Decadence», цикл «Капли красок»);

«Фет – румяный луч во храме…» – строка из второго стихотворения на смерть А. Блока; в стихотворении «Река», 1923, Берлин («Тучки румяные, русые…»), а затем эпитет можно отыскать в стихотворении 1935 г. «На закате»:

На закате, у той же скамьи,

как во дни молодые мои,

на закате, ты знаешь каком,

с яркой тучей и майским жуком,

у скамьи с полусгнившей доской

высоко над румяной рекой,

как тогда, в те далекие дни,

улыбнись и лицо отверни,

если душам умерших давно

иногда возвращаться дано.

Долгая жизнь образного слова в поэзии говорит о небесплодности его появления в раннем стихе. И стилистика стихотворения «Дождь пролетел…», и контекст всего раннего В. Набокова никак не позволяют увидеть в нем влияния «Дождя» В. Ходасевича (1908), отмеченного Е. Белодубровским в предисловии к переизданию альманаха. Стихи эти, скорее, противоположны во всем: «струи серебра» – и одна капля, «страстная весна» – и одинокое умиротворение. Влияние В. Ходасевича можно усмотреть в других стихах раннего В. Набокова, но только не в этом.

Не много справедливых слов о юношеской поэзии В. Набокова сказано в предисловии, как не много в нем и удачных литературоведческих наблюдений. Так, Е. Белодубровский полагает, что имя Хью Персона из «Прозрачных вещей» было навеяно В. Набокову фамилией владельца типографии, отпечатавшего «Два пути», – М.С. Персона. Цепь возможных событий Е. Белодубровский видит так: «Свой роман «Прозрачные вещи» Набоков начал писать осенью 1969 года, закончил почти через три года, весной 1973-го. Между этими датами он (одновременно с работой над романом) собирает, один за другим, два сборника своих стихов, в состав которых включает и стихотворение «Дождь пролетел…». Дает комментарий: первая публикация, название источника, дата и так далее. И тут (память, говори, говори…) Набоков вспоминает имя владельца той дешевенькой типографии (М.С. Персона), куда он и Андрей заранее вознамерились… отдать рукопись альманаха для печатания» [14, с. XVIII—XIX]. Сведения о первой публикации, датировка, как мы видели выше, не убедительны, поскольку не соответствуют действительности. Но дело даже не в этом, а в неубедительности самой попытки связать Хью Персона с реальным лицом из Петербурга-Петрограда 1918 г. Роман начинается словами: «А, вот и нужный мне персонаж. Привет, персонаж!», слово «персонаж» повторено в первых строках романа пять раз. Разбирая роман «Анна Каренина», В. Набоков обратил внимание на то, что «слово дом (в доме, домочадцы, дома) повторяется восемь раз в шести предложениях. Этот тяжеловатый и торжественный повтор дом, дом, дом, звучащий как погребальный звон над обреченной семейной жизнью (одна из главных тем книги), – откровенный стилистический прием» [34, с. 283]. Так же откровенен В. Набоков: «В качестве персонажа Хью Персон (испорченное «Петерсон», кое-кем произносимое «Парсон») высвобождал свое нескладное тело из такси…». В пользу гипотезы Е. Белодубровского может быть, правда, то, что Хью Персон имеет отношение к издательскому делу. Все же проще предположить, учитывая, что В. Набоков использовал игру на англо-русских вариантах прочтения имен, что Хью Персон – персона Х, икс, ведь предполагают же исследователи романа, что «R», имя другого персонажа, может прочитывается как перевернутое «Я».

Конечно, В. Набоков умел мистифицировать и мог предложить читателю заведомо не решаемую задачу. Но кажется, что его настойчивое желание забыть юношеские публикации ограничилось одним признанным им самим стихотворением, без которого, однако, собрание стихотворений Владимира Набокова, всемирно известного писателя, было бы несколько другим.

«Недалеко я ходил за эпитетами в те дни!», – заметил он, перечитав свои ранние стихи в 1945 г., но «румяная дорожка» юного В. Набокова привела его в литературу (следующая книга его стихов называлась «Горний путь»), тогда как «торная тропа» А. Балашова («Поэту») стала путем в неизвестность.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Работа выполнена при поддержке БРФФИ, договор Г13Р-002.

2. *Гаспаров, М.Л.* Поэтика «серебряного века» / М.Л. Гаспаров // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. – М., 1993.

3. *Лекманов, О.* Русская поэзия в 1913 году. Часть первая / О. Лекманов // НЛО. 2013, № 119.

4. *Розенталь, Л.* Свидетельские показания любителя стихов начала XX века / Л. Розенталь // Новый мир. 1999. № 1. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/1/rosen.html>.

5. *Ходасевич, В.* Русская поэзия. Обзор / В. Ходасевич // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922.

6. *Иваск, Ю.* Эпоха Блока и Мандельштама / Ю. Иваск // Мосты. 1968. № 13–14.

7. *Гумилев, Н.* Статьи и заметки о русской поэзии. Вып. XXXIV / Н. Гумилев // Н. Гумилев. Собр. соч. : в 4 т. / под ред. проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. – Вашингтон: Изд. книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1968. – Т. 4.

8. *Коростелев, О.* «Без красок и почти без слов…» (поэзия Георгия Адамовича) / О. Коростелев // Полн. собр. стихотворений. – СПб., 2005.

9. Русские поэты «Серебряного века». – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. — Том 2. Акмеисты.

10. *Юрьев, О.* Заполненные зияния: Книга о русской поэзии / О. Юрьев. – М., 2013.

11. *Блум, Х.* Страх влияния / Х. Блум // Х. Блум. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998.

12. *Гумилев, Н.* Статьи и заметки о русской поэзии. Вып. XVII / Н. Гумилев // Н. Гумилев. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. – С. 251–263. Не совсем ясно, почему некоторые источники называют эту оценку Н. Гумилева высокой. В антологии «Сто одна поэтесса Серебряного века» (СПб., 2000) о начале пути С. Дубновой говорится как раз как о совершенно несамостоятельном. Позднейшее ее развитие отражено в сборнике «Стихи разных лет», изданном в Нью-Йорке в 1973 г. Стихотворения «Гетто», «Спор с поэтом», «Клятва» и др. (см. «Еврейский обозреватель». 2003, март) уже демонстрируют влияние А. Ахматовой, а не А. Блока, однако рождения самостоятельной творческой манеры, как нам кажется, не произошло.

13. Факт мало примечательный, который мог бы стать лишь свидетельством прославленного «тенишевского братства» да пополнить внушительный список талантов, вышедших из училища, если бы не дальнейшая судьба юных поэтов. Оба автора – Зоря Берман и Михаил Пергамент – приобрели небольшую литературную славу. Правда, первый приобрел известность как провокатор и сексот, фигурировавший в истории гибели двух поэтов. Именно через Лазаря Бермана Н. Гумилев искал связи с некой «организацией», причастность к которой стала причиной его ареста и гибели, а затем – 27 декабря 1925 г. Лазарь Берман был в гостинице «Англетер» («Был» – безликий и стилистически неуместный глагол, однако иначе сказать трудно. Так же вопреки требованиям стиля, но совершенно верно по существу сказано в Википедии в статье «Берман, Лазарь Васильевич»: «*Известен тем*, что в 1925 году заходил к Есенину в гостиницу «Англетер» вечером накануне гибели последнего».) Михаил Пергамент позже писал фантастическую прозу под псевдонимом Гирели, читал лекции по охране труда, и неизвестно, он ли информировал своего бывшего соавтора о переписке С. Есенина, контролируя его пребывание в «Англетере», – в исторических свидетельствах эта неблаговидная роль отведена Б.И. Пергаменту, возможно, однофамильцу писателя. О жизни М.О. Пергамента-Гирели после 1929 г. ничего не известно, тогда как Берман дожил до 1980 г.

14. *Белодубровский, Е.* [Предисловие] // Андрей Балашов, В.В. Набоков. Два пути. Альманах : стихи. – СПб., 2013.

15. *Тарасенков, А.К.* Русские поэты ХХ века: 1900–1955: Материалы для библиографии / А.К. Тарасенков. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

16. *Богоявленский, Л.* Альманах / Л. Богоявленский // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. А–П.

17. *Федотов, О.И.* Андрей Балашов и В.В. Набоков. Два пути. Альманах : стихи. СПб., 2013. [рец.] / О.И. Федотов // Нева. 2014. № 3 (в печати).

18. *Балашов, А.Н.* Два пути. Альманах : стихи / Андрей Балашов и В.В. Набоков ; изд. подгот. Е.Б. Белодубровский. – СПб. : Реноме, 2013.

19. Б. Бойд называет Василия Немировича-Данченко «детским писателем и автором исторических романов», упоминая о его поездке 1916 г. в Англию с К. Чуковским, А. Толстым и В.Д. Набоковым (Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / пер. с англ. – СПб., 2010. – С. 149).

20. Поэты-демократы 1870–1880-х годов. – Л., 1968.

21. *Старк, В.* Предисловие / В. Старк // Набоков В. Стихи. – СПб., 1997. – (Репринт издания 1916 г.).

22. *Маликова, М.* Забытый поэт / М. Маликова // В.В. Набоков. Стихотворения / подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М.Э. Маликовой. – («Новая библиотека поэта»). – СПб., 2002.

23. *Бойд, Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / Б. Бойд. – СПб., 2010.

24. *Шадурский, В.В.* А. Блок в художественном мире В. Набокова / В.В. Шадурский // Александр Блок и мировая культура. – Вел. Новгород, 2000.

25. *Набоков, В.* Стихи / В. Набоков. – СПб., 1997. (Репринт издания 1916 г.).

26. Второе свидание на реке, уже с поцелуем, «произойдет» чуть позже: в стихотворении «Ты помнишь этот день? Природе, умирая…» (с. 15).

27. В.В. Шадурский увидел в этих строках «интересный цветовой переход». См.: Шадурский В.В. Указ. соч. С. 287.

28. «Гербарий сборника 1916 г. исключительно альбомно-цветочный… из фауны – бабочки, мотыльки, птички и неопределенные «ласковые розовые букашки», удивительные для юного энтомолога» (Маликова М. Указ. соч. С. 8–9).

29. Это слово возникает в мемуарном воспроизведении событий, ставших основой раннего стихотворения: «Я заряжал велосипедный фонарь магическими кусками карбида, защищал спичку от ветра и, заключив белое пламя в стекло, осторожно углублялся в мрак. <…> Круг света выбирал влажный выглаженный край дороги между ртутным блеском луж посредине и сединой трав вдоль нее. Шатким призраком мой бледный луч вспрыгивал на глинистый скат у поворота и опять нащупывал дорогу, по которой, чуть слышно стрекоча, я съезжал к реке. За мостом тропинка, отороченная мокрым жасмином, круто шла вверх; приходилось слезать с велосипеда и толкать его в гору, и капало на руку. Наверху мертвенный свет карбида мелькал по лоснящимся колоннам, образующим портик с задней стороны дядиного дома. Там, в приютном углу у закрытых ставень окна, под аркадой, ждала меня Тамара. Я гасил фонарик и ощупью поднимался по скользким ступеням. В беспокойной тьме ночи столетние липы скрипели и шумно накипали ветром. Из сточной трубы, сбоку от благосклонных колонн, суетливо и неутомимо бежала вода, как в горном ущелье» (В. Набоков. «Другие берега», глава 11).

30. *Смит, Дж.* Русский стих Набокова / Дж. Смит // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. – М., 2002.

31. См. также: *Федотов, О.И.* Поэзия Владимира Набокова-Сирина. – Ставрополь, 2010. – С. 217–261; *Федотов, О.И.* Сонет. – М., 2011. – С. 341–373.

32. *Набоков, В.* Первое стихотворение / пер. с англ. М. Маликовой // Звезда. 1996. № 11.

33. «Сборник 1916 года кладет начало характерной черте поэтики Набокова, которую В. Ходасевич, применительно к Пушкину, назвал «бережливостью», а Клэренс Браун в статье о Набокове — «повторяемостью». Он многократно использует один и тот же образ. «Будущему узкому специалисту-словеснику» небезынтересно будет проследить, как «велосипедный номер» переходит из стихотворения сборника 1916 года «Осеннее» в «Машеньку», «Другие берега» и далее в «Аду»; образ падающего сухого листа хризантемы – из стихотворения «Дрожит хризантема, грустя…» в рассказы «Месть» (1924), «Лебеда» (1932), четвертую главу “Других берегов”» (Маликова М. Указ. соч. С. 9–10). «Велосипедный номер» в «Других берегах» связан не с «ущельем и фонариком» «Осеннего», а с предыдущей влюбленностью в Поленьку, дочь кучера (см. «Другие берега», глава 10, 4, а также примечание 29 к настоящей статье).

34. *Набоков, В.* Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М., 1999.