

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ К.В. Анисимов

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СТРАТЕГИИ СИСТЕМАТИЗАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ В  
РЕЦЕПТИВНОМ СОЗНАНИИ В. НАБОКОВА: ОТ «ДАРА» К  
«ПНИНУ» И «БЛЕДНОМУ ПЛАМЕНИ»**

45.04.01.02 Русская литература

Магистрант \_\_\_\_\_

Ю.В. Каминская

Научный руководитель \_\_\_\_\_

д-р. филол. наук, доц.  
Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер \_\_\_\_\_

О.А. Толстоноженко

Красноярск 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. НАБОКОВ КАК СИСТЕМАТИЗАТОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	13
1.1. Карточки.....	13
1.2. Коллекционирование.....	24
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	31
<b>ГЛАВА 2. РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНАХ «ДАР», «ПНИН» И «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»</b> .....	32
2.1. Персональные тексты классиков.....	32
2.1.1. Пушкин.....	33
2.1.2. Толстой.....	53
2.2. Персональные тексты современников.....	63
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	72
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	73
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	75

## ВВЕДЕНИЕ

В.В. Набоков в своей автобиографии писал, что русская литература – это то немногое, что он сумел вывезти с собой из страны, и что она всегда имела для него совершенно особое значение. В своих произведениях, филологических исследованиях, критических текстах Набоков не только выстраивал собственную иерархию отечественных литераторов, но и собирал, коллекционировал самые, по его мнению, значимые с эстетической точки зрения детали из их художественных текстов. В экзаменационные билеты он включал вопросы об описании кабинета Каренина, на лекциях подробно рассказывал о том, как выглядели внутри вагоны поездов XIX века и т.д. Для Набокова важно запечатлеть в культурной памяти именно такие мелочи, которые делают текст эстетически значимым. Он коллекционирует их, чтобы каждый раз при перечитывании насладиться своим наблюдением, посмотреть на него с другой стороны и чтобы, в то же время, поделиться с другими, не дать этим «экспонатам» исчезнуть в потоке времени.

**Актуальность исследования.** Во-первых, исследование закономерностей художественного мышления В.В. Набокова актуально в силу того, что в данный момент набоковедение выходит на новый этап своего развития. Основные «школы», анализирующие жизнь и творчество писателя, – русская и американская. Каждый год публикуются и переводятся работы, посвящённые художнику и его, казалось бы, давно изученным текстам: «Бунин и Набоков: история соперничества» [Шраер, 2014], «“Бледный огонь” Владимира Набокова: волшебство художественного открытия» [Бойд, 2015], «Набоков в Америке: по дороге к “Лолите”» [Роупер, 2017], «Тайная история Владимира Набокова» [Питцер, 2016], «Комментарий к роману Владимира Набокова “Дар”» [Долинин, 2019], «Прочтение Набокова: изыскания и материалы» [Бабинов, 2019] и др.

Во-вторых, выбранная тема актуальна в силу востребованности в современной филологической науке рецептивной эстетики, основателями которой являются Х.Р. Яусс [Яусс, 1994] и В. Изер [Изер, 2008]. Немецкие учёные опирались на концепцию диалога М.М. Бахтина: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, всё кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться» [Бахтин, 1994: 161]. «Автор глубоко активен, но его активность носит особый диалогический характер. Одно дело активность в отношении мёртвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно, и другое – активность в отношении чужого живого и полноправного сознания. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т.п., т.е. диалогическая активность <...>. Это – активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мёртвого материала, а сопротивление чужого сознания чужой правды», – пишет исследователь [Бахтин, 1977: 298].

Прежде всего, основатели школы рецептивной эстетики по-новому поставили вопрос о восприятии искусства, в частности, литературы: «На границе, когда поле нашего исследования выходит за пределы автономного искусства и современной литературы и втягивает проблемы литературной традиции, встаёт вопрос, которым пренебрегла классическая эстетика – вопрос об опыте искусства, следовательно, об эстетической практике, которая лежит в основе всех манифестаций искусства как производящей (поэтика), воспринимающей (эстетика) и коммуникативной деятельности (катарсис)» [Яусс, 1994: 97]. Из подобной постановки вопроса исследователь делает вывод, что «анализ имплицитного читателя должен быть дополнен анализом исторического читателя, реконструкция имманентного горизонта ожидания, который предписывает произведение, – реконструкцией общественного горизонта опыта, который привносит читатель из своего исторического жизненного мира» [Яусс, 1994: 97]. Другими словами, Яусс предлагает обратиться к истории литературы, которая призвана

реконструировать «горизонты ожидания» читателя, на основе которых создавались или воспринимались художественные тексты, что приводит к пониманию, каким образом «читатель прошлого расценивал произведение» [Яусс, 2004: 200].

Изер также поднимает вопрос о природе художественного текста, которая не может разрешиться в рамках классического подхода: «Кажущееся чёткое разграничение воображения, разума и восприятия, общераспространённое в психологии, совершенно не работает применительно к художественной литературе. Литература зарождается от взаимодействия фантазии, сознания и восприятия, и исток её легко увидеть в каждой из этих “способностей”» [Изер, 2008: 19].

Учёные критикуют предшествующие им подходы к истории литературы, заключающиеся в классификации материала по жанрам или хронологии, изредка затрагивающие биографию писателей в качестве «экскурса» и обращающие внимание лишь на «шедевры», «ведь качество и ранг литературного произведения определяются не биографическими или историческими условиями его возникновения и не просто местом в последовательности развития жанров, а трудноуловимыми критериями художественного воздействия, рецепции и последующей славы произведения и автора» [Яусс, 1995: 41].

Исследования, посвящённые выявлению пластов классической литературы в произведениях Набокова, преимущественно основаны на анализе «Пушкинского текста» в «Даре» (И. Паперно [Паперно, 1997], В.П. Старк [Старк, 1997]), определению литературных подтекстов в конкретных произведениях писателя [Shapiro, 1998], осмыслении интертекстов, восходящих как к отдельным предшественникам [Connolly, 1983], так и к целым периодам [Карпов, 2002].

В-третьих, актуальность обусловлена вниманием современного литературоведения к социологическим вопросам классикализации, канонизации и причинам этих процессов. Одним из первых отечественных

учёных, пытавшимся ответить на вопрос, что является каноническим искусством с точки зрения семиотики, был Ю.М. Лотман. В своей статье «Каноническое искусство как информационный парадокс» он рассматривает, в чём сходство искусства с естественным языком и какие значимые отличия у них есть: «... если говорящие на родном языке, употребляющие его без ошибок и правильно, не замечают его, он полностью автоматизирован и внимание сосредоточено на сфере содержания, то в области искусства автоматизации кодирующей системы не может произойти» [Лотман, 1992: 244]. То есть для искусства важна форма реализации содержания, она не должна быть незаметной для адресата. Главное отличие канонизированного текста от неканонизированного исследователь видит в том, какую информацию несёт произведение и с какой целью использует факты окружающего мира: «Таким образом, если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как её возбудитель. В текстах, организованных по образцу естественного языка, формальная структура – посредующее звено между адресантом и адресатом. Она играет роль канала, по которому передается информация. В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передается адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность» [Лотман, 1992: 246].

В 2001 году «Новое литературное обозрение» публикует номер журнала, один из разделов которого называется «Литературный канон как проблема». Михаил Гронас в статье «Диссенсус» рассматривает историю «культурной войны» в 1980-1990-е гг. в Америке, развернувшуюся на почве дискуссии о том, что можно и что нельзя относить к канону. Литературовед подробно рассматривает разные точки зрения, однако не выражает собственного чёткого мнения по поводу того, что и каким образом должно входить в канон: в статье представлены разные модели механизмов создания национального канона. Так, учёный акцентирует внимание на двух

направлениях: социологическом и аксиологическом: «...“социологические” критики понимают канонический статус некоторого текста как внешнюю по отношению к этому тексту функцию исторических обстоятельств и общественных отношений; “аксиологики”, напротив, считают, что “текст канонизирует себя сам”, каноничность – имманентное свойство и в канон попадают только “необходимые” тексты» [Гронас, 2001 б: 12].

В этом же сборнике Гронас публикует вторую статью «Безымянное узнаваемое, или канон под микроскопом», где излагает рассуждения о том, что такое канон. Так, учёный отмечает: «Под “каноничностью” я понимаю меру повторяемости, воспроизводимости в культуре: насколько часто некоторый текст читается, перечитывается, упоминается, цитируется, интерпретируется на протяжении исторически значимого отрезка времени» [Гронас, 2001 а: 68]. Также исследователь пишет: «При всём различии индивидуальной и коллективной культурной памяти, их объединяет общий механизм: в реальности и человек, и национальная культура не отбирают, выбирают, включают и исключают, а *запоминают*, стало быть, можно говорить о техниках запоминания, мнемотехнических приёмах и техниках» (*курсив наш. – Ю.К.*) [Гронас, 2001 а: 69]. Для нашей работы акцент исследователя, сделанный именно на «временном отрезке» и том факте, что канонизированные тексты – это те, которые запомнили, особенно важен, т.к. для эмигрантов в общем важно оставить литературный канон потомкам, выявить самое значимое, пронести его через время [Тиханов, 2011: 356], а также для Набокова в частности – закрепить в культурной памяти определённые литературные эпизоды.

В 2007 году в журнале «Иностранная литература» публикуется целая дискуссия, в ходе которой проясняются термины «культовый писатель», «классик», «классика», ведутся рассуждения о механизме канонизации писателей, способах попадания в канон [Дубин, 2007]. Затем идеи, затронутые в данной дискуссии, были развиты в статьях С.Н. Зенкина, Б.В. Дубина и других известных учёных.

В-четвёртых, проведённое исследование актуально в силу обращения к философии XX в., и, прежде всего, к работам М. Фуко [Фуко, 1994; Фуко, 2018] и В. Беньямина [Беньямин, 2018]: их исследования об особенностях сознания коллекционера могут быть применены по отношению к писателю. Философские концепции получили развитие в несколько другой области, что расширяет область их использования.

**Новизна** данной работы заключается в описании особенностей художественного мышления В.В. Набокова, основанном на его тяге к коллекционированию, а также выявлении и системном анализе «текстов» русской литературы в романе «Пнин», ранее не попадавших в фокус внимания литературоведов.

**Объект** данного исследования – русская литература в рецептивном сознании писателя-эмигранта.

**Предмет** исследования – принцип эстетического «коллекционирования», «каталогизирования» отечественных литераторов и их произведений в текстах В. Набокова.

**Материалом** исследования послужили романы Набокова «Дар», «Пнин» и «Бледное пламя», филологическая проза, лекции и эго-документы писателя, а также наиболее репрезентативные тексты, представляющие в произведениях эпоху золотого и серебряного веков, а именно ранняя поэзия А.А. Ахматовой (сборники стихотворений «Вечер» и «Чётки»), лирика Л. Червинской, И. Одоевцевой, стихотворения и проза А.С. Пушкина.

**Цель** исследования – выявить стратегии систематизации русской классики в романах В. Набокова «Дар», «Пнин» и «Бледное пламя».

В процессе достижения цели необходимо решить следующий ряд **задач**:

1. изучить экстралитературные факторы, повлиявшие на художественное сознание В. Набокова;
2. реконструировать авторскую логику построения текста;

3. выявить типы репрезентации персональных текстов классиков и обозначить присущие каждому типу специфические черты;
4. определить системное место в романах каждого из «текстов».

**Методология и методы** исследования. Для решения поставленной задачи мы воспользовались несколькими методами.

Прежде всего, стоит отметить, что Набоков нередко обращался к работам и художественным произведениям формалистов. Он был хорошо знаком с ними и иногда пародировал их, а иногда заимствовал некоторые идеи, применяя их в своих собственных текстах, поэтому их метод был принят нами во внимание.

Так, И. Паперно отмечает, что при работе с «Даром» литератор мог опираться не только на «Путешествие в Арзрум» А.С Пушкина, но и на литературоведческий анализ Ю.Н. Тынянова, подробно разобравшего этот текст [Тынянов, 1968]<sup>1</sup>. В примечании к «Отчаянию» О. Сконечная и А. Долинин отмечают, что Набоков пародирует «неожиданное, обрывочное начало произведений Тынянова и других русских формалистов» [Долинин, Сконечная, 2006]. Кроме того, общеизвестным фактом является использование Набоковым метафоры «ход коня», придуманной В. Шкловским. Пародия и обращение к исследовательской работе явно указывает на то, что литератор был хорошо знаком с научными и художественными текстами формалистов.

Разумеется, подобный интерес Набокова вызван тем, что сам художник придавал большое значение форме. Многие критики русской эмиграции отмечали, что Сирин использует большое количество приёмов, выделяли это как особенность его стиля, однако не видели за красотой писательской работы глубокого содержания: «Неужели вообще резиновую гладкость стиля предпочтет он всему? Душно, странно и холодно в прозе Сирина, – заглянем ли мы внутрь ее, полюбуемся ли на нее поверхностно, все равно» [Адамович,

---

<sup>1</sup> А. Долинин в примечании к роману отмечает, что работа учёного-формалиста не могла повлиять на повествовательную стратегию Набокова, так как черновик второй и четвёртой глав был закончен до выхода в свет статьи Тынянова [Долинин, 2002].

2015: 13]. Однако В. Ходасевич сумел понять, что Набоков не просто не прячет своих приёмов, а специально демонстрирует их, так как они наравне с героями создают мир художественного произведения [Ходасевич, 1996: 391].

Также теоретико-методологическую основу нашего исследования составила монография М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» [Бахтин, 1994], в которой подробно описана концепция диалога, актуальная для анализа взаимодействия В. Набокова с классиками в своих произведениях.

Помимо этого, мы использовали методы констанской школы рецептивной эстетики, разработанные В. Изером [Изер, 2008] и Х.Р. Яуссом [Яусс, 1995]. В своих работах учёные обозначили необходимость анализа читательского «горизонта ожидания». Для Набокова, настаивавшего на том, что его романы рассчитаны не на читателя, а на внимательного перечитывателя, поэтому нам важно учитывать чёткую авторскую установку на определённый тип читателя при интерпретации его текстов.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в постановке проблемы о механизмах систематизации русской классики в художественном сознании В. Набокова.

**Практическую значимость** составляет комментарий к малоизученному роману «Пнин», а также возможность использовать результаты исследования на лекциях и спецкурсах по творчеству В.В. Набокова и русских писателей-эмигрантов XX в.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Художественному сознанию В. Набокова присущи черты мышления коллекционера.
2. «Пушкинский» и «Толстовский» тексты являются центральными в иерархии набоковского трансформируемого канона русской литературы.
3. Писатель не просто «переделывает» канон, но собирает определённые детали и приемы из произведений, характерные

жизнетворческие жесты для передачи будущим поколениям, сохранения их в культурной памяти нации.

**Структура** исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Во Введении обоснована актуальность работы, приведена теоретико-методологическая база, описана новизна исследования, обозначены цель и задачи; также определена теоретическая и практическая значимость магистерской диссертации, выдвинуты основные тезисы, выносимые на защиту. В первой главе мы подробно остановились на реконструкции логики художественного сознания писателя. Для достижения данной цели мы обратились не только к фактам биографии, способным прояснить особенности писательского метода, но и к философии, проясняющей специфику мышления коллекционеров, стремившихся систематизировать собранные предметы. Во второй главе представлен анализ «Пушкинского», «Толстовского» и «Ахматовского» текстов в романах В. Набокова «Дар», «Пнин» и «Бледное пламя». Основной акцент сделан на «Пнине», так как данный текст является наименее изученным. В заключении подводятся итоги и намечаются перспективы исследования. Библиографический список включает 104 наименования, в том числе 7 источников на иностранных языках.

**Апробация исследования.** Результаты научной работы прошли следующую апробацию.

1. Грантовая деятельность. РФФИ. Проект № 18-312-00115 «Конструирование профессиональной репутации в литературном процессе первой половины XX века: опыт писателей-самоучек и русских эмигрантов», исполнитель.

2. Научные конференции.

– Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 23–24 апреля 2019 г., Красноярск, СФУ, диплом I степени;

– Международная конференция молодых учёных, 19–21 апреля 2019 г., Тарту, Тартуский университет;

– Конференция молодых исследователей «Текст – комментарий – интерпретация», 12–13 апреля 2019 г., Москва, НИУ ВШЭ;

– Конференция молодых исследователей «Русская литература в компаративной перспективе», 30 ноября – 1 декабря 2018 г., Москва, НИУ ВШЭ;

– Международная научно-практическая конференция молодых учёных «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения», 19–21 апреля 2018 г., Томск, ТГУ;

– Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 24–25 апреля 2018 г., Красноярск, СФУ;

– Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 25 апреля 2017 г., Красноярск, СФУ, диплом I степени.

### 3. Публикации.

– Каминская Ю.В. «Пушкинский» и «Ахматовский» тексты в романе В.В. Набокова «Пнин» // Вестник Томского гос. ун-та. 2019. № 438. С. 45–53. (Web of Science, ВАК);

– Каминская Ю.В. «Ахматовский текст» в романе В.В. Набокова «Пнин» // Siberia Lingua. 2017. № 2. С. 144–151. (РИНЦ).

# ГЛАВА 1. НАБОКОВ КАК СИСТЕМАТИЗАТОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## 1.1. Карточки

Обращение к классике как к образцово-показательному примеру культурных достижений характерно для разных исторических периодов многих национальных литератур. Б. Дубин в своей статье «Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета» пишет о причинах пристального внимания к классическим образцам, типичного для некоторых народов: «Особую, повышенную ценностно нагруженную роль фигуры национальных классиков и проблема культурного заимствования приобретают <...> в так называемых “запоздавших нациях”, где строительство национального государства, формирование национальных элит осложнено социально-культурными обстоятельствами и традициями, сдвинуто во времени на более позднее время» [Дубин, 2010: 100]. К числу «запоздавших наций», как известно, относится и Россия.

Так, первый этап процесса «самосознания» русской литературы проходит в 1880–1900 гг.: «За два десятилетия, прошедших с 1883 по 1902 г., “поле литературы” в России претерпело значительную трансформацию. Если в начале 1880-х гг., в дни пушкинских торжеств состоялся первый получивший общественный резонанс акт самосознания русской литературы, то к 1900-м гг. уже сформировалось представление о последовательном отечественном историко-культурном процессе и его роли в национально-государственной мифологии» [Анисимова, 2016: 72–73].

Затем после событий 1917 года начинают параллельно конструироваться два канона: эмигрантский и советский. Созданию советского литературного канона и роли литературы в обществе посвящена статья Ф. Тун-Хоенштайн «В лаборатории советской биографии: серия “Жизнь Замечательных Людей”, 1933–1941 гг.» [Тун-Хоенштайн, 2013],

диссертация Т.Ф. Непомнящей «Книги о замечательных людях как тип издания (Серия ЖЗЛ издательства “Молодая гвардия”» [Непомнящая, 1969] и др. В каждом из вариантов канона формировался свой пантеон классиков и вырабатывалась своя стратегия их «присваивания».

Для представителей первой волны русской эмиграции «историческая» предрасположенность восприятия классики как авторитетного культурного ориентира была не единственной причиной обращения к ней. Русской диаспоре необходимо было осознать произошедшие события, определить стратегии поведения по отношению к советской власти. В 1924 г. в апрельском номере газеты «Руль» была опубликована речь И.А. Бунина «Миссия русской эмиграции» [Бунин: 1925, 5], произнесённая в Париже в феврале того же года. «Последний русский классик» считает главной задачей диаспоры сохранение русской культуры, в частности литературы и языка, для их восстановления в России после смены власти. Однако постепенно в эмигрантской культуре начинает появляться, а позднее доминировать, пессимистическое отношение к России. Расстояние между прошлым и настоящим постепенно увеличивается в связи с развивающейся советской литературой, за которой пристально следили «изгнанники». Так, «если в 1920-е годы в эмигрантском сознании господствует идея конца мира ..., то в 1930-е годы она затушёвывается, на первый план выходят её периферийные мотивы: “гибель русской культуры” и эмигранты – “последние из могикан”» [Пономарёв, 2004: 87]. В. Ходасевич в 1933 г. в статье «Литература в изгнании» пишет об острых проблемах эмигрантской литературы, прежде всего, об отсутствии коммуникации, преемственности между поколениями писателей: «Не создав ни школы, ни нового течения, ни даже намека на что-либо подобное, писатели старшего поколения проявили глубокое безразличие к отвлечённым вопросам литературы. Если не ошибаюсь, ни один из них ни разу не попытался воздействовать на её течение, выдвинув те или иные принципы художественного творчества» [Ходасевич, 1933: 3]. Так, критик приходит к неутешительному выводу: «Судьба русских писателей –

гибнуть. Гибель подстрекает их на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели» [Ходасевич, 1933: 3].

Таким образом, в связи с нарастающим ощущением приближения катастрофы, возникает идея о новой миссии русской эмиграции, «она состоит в том, чтобы зафиксировать, хоть как-то сохранить уходящую русскую культуру; явить всему миру остатки канувшей в лету Великой России» [Пономарёв, 2004: 94]. Е.Р. Пономарёв справедливо усматривает в сложившихся обстоятельствах причину популярности такого жанра, как биография. Однако в этом же заключается повышенное внимание русских эмигрантов к классической литературе, которая характеризует русскую диаспору с точки зрения её этико-эстетических предпочтений, отличных от советского культурного проекта.

Классическое начинает функционировать в данном случае, согласно Б. Дубину, в режиме «поддержания», т.е. «репродукции, передачи через пространство и время, через социальные и культурные границы» [Дубин, 2010: 98]. Представители русской диаспоры, несмотря на различия во взглядах на будущее, видят свою общую цель в возрождении русской дореволюционной культуры, по этой причине В. Ходасевич создаёт литературную биографию Г.Р. Державина, а Б. Зайцев – В.А. Жуковского: «Антикварная традиция (и в этом состоит её отличие от романтизма/историзма) имеет дело с явлениями своей культуры, в силу определённых причин приобретшими маргинальный статус. Поэтому “возобновление” значимых образцов для неё не менее важно, чем их изучение и сохранение» [Дегтярёв, 2018: 140]. Эмигранты занимаются не только сохранением «старой» культуры, но и созданием новой литературы. Несмотря на приговор Ходасевича («Судьба русских писателей – гибнуть»), сам критик следит за всеми выходящими в печать текстами [Ходасевич, 1996а], делает подробные обзоры современной поэзии [Ходасевич, 1996б], оказывая поддержку или отказывая в покровительстве новым авторам. Для нас важным является тот факт, что писатели, признавая приближающееся

окончание эмигрантской эпохи, всё равно пытаются создать оригинальные тексты, ориентируясь на классику. Дубин пишет: «Логическое завершение оппозиция “прошлого” и “современного” находит в выдвижении идеи и формировании корпуса национальной и новейшей классики группами, ориентированными на синтез классических образцов с актуальными интересами и ставящими своей задачей выработку “символов этнического самосознания”...» [Дубин, 2010: 28]. В случае русской эмиграции речь идёт не об «этническом» самосознании, но о самоопределении общества, находящегося в экстремальных условиях резкого исчезновения культуры прошлого, то есть русская диаспора пытается сохранить классическую литературу, делая её центром ценностной системы, и представляя литературу русского зарубежья как органическое продолжение этой линии. В таком культурно-историческом контексте создаётся литературное поле русской диаспоры<sup>2</sup>. Нас интересует, как и какую позицию занимает Набоков, или, если придерживаться формулировки, данной Пьером Бурдьё, «каким образом, исходя из социального происхождения писателя и конституированных свойств, которые он извлёк из своего происхождения, данный писатель смог занять (а в некоторых случаях и произвести) уже существующие (или ожидающие, чтобы их произвели) позиции, предлагаемые определённым состоянием поля» [Бурдьё, 2005: 367]. В данном случае литератор создаёт собственную, подходящую для рассматриваемого поля позицию *систематизатора русской литературы*. «Борьба за монополию на легитимный способ культурного производства неизбежно принимает форму конфликта дефиниций. В этом конфликте каждый агент пытается навязать другим границы поля, в наибольшей степени удовлетворяющие его интересам, или, иными словами, навязать определение условий принадлежности к полю (или права на получение статуса писателя,

---

<sup>2</sup> Термин «литературное поле» в данном случае мы используем в том же значении, что и в работе П. Бурдьё: «Литературное (и тому подобное) поле представляет собой поле сил, воздействующих на всех вступающих в поле по-разному, в зависимости от занимаемой позиции <...>. В тоже время литературное поле является полем конкурентной борьбы, направленной на консервацию или трансформацию этого поля сил». [Бурдьё, 2005: 366].

художника или ученого)» [Бурдьё, 2005: 370] – так Бурдьё описывает внутренние взаимоотношения участников поля. Среди русских эмигрантов-писателей одной из популярных стратегий самолегитимации была позиция продолжения истинных дореволюционных традиций, в том числе причастность к классике в том или ином виде. Наиболее ярким, известным литератором, пользовавшимся подобной литературной стратегией был И.А. Бунин, позиционировавший себя в качестве «последнего русского классика» [Шраер, 2014: 132]. Набоков был лично знаком с Буниным, восхищался его творчеством, в особенности лирикой, в юности и отсылал свои тексты художнику для их оценки, а так же, как и многие эмигранты, был воспитан на русской классической литературе как непреходящей ценности, которую сумел сохранить после изгнания: «Из моего английского камина запыльхали на меня те червлёные щиты и синие молнии, которыми началась русская словесность. Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырём углам моего мира. <...> Однажды на рыночной площади посреди Кембриджа, я нашел на книжном лотке <...> Толковый словарь Даля в четырёх томах. Я приобрёл его за полкроны и читал его, по несколько страниц ежевечерне, отмечая прелестные слова и выражения <...>. Страх забыть или засорить единственное, что успел я выцарапать, довольно, впрочем, сильными когтями, из России, стал прямо болезнью» [Набоков, 2015: 384]. Тем не менее, Набоков не перенимает полностью жизнетворческую стратегию причисления себя к классикам (Бунин по своему художественному методу тоже к нему не относился, однако намеренно включал себя в ряд классиков для создания литературной репутации). Внимательно исследуя прозу Джойса, Пруста, усматривая зачатки модернистской поэтики у Л.Н. Толстого, он соответствовал своему времени и уже не принадлежал классической парадигме, однако именно в ней и в её продолжении и развитии видел жизнеспособность/витальность русской культуры. Так, писатель избирает стратегию, которая позволяет находиться ему на стыке двух традиций: классической и современной. Набоков

выступает в печати как критик и филолог, но это не является его основной деятельностью: в своих художественных произведениях он часто оценивает тех или иных авторов и их работы, пародируя или, наоборот, хваля, а некоторые свои тексты прямо посвящает русской литературе, как, например, один из самых известных русскоязычных романов «Дар» («Это последний роман, который я написал – или когда-нибудь напишу – по-русски. Его героиня не Зина, а Русская литература» [Набоков, 1997а: 44]), где по-разному характеризует отечественных литераторов (Пушкина, Чернышевского и др.).

В литературоведении есть работы, посвящённые проблеме взаимоотношений Набокова с современниками (М. Шраер «Почему Набоков не любил писательниц?» [Шраер, 2000], «Бунин и Набоков: история соперничества» [Шраер, 2014], Н. Мельников «Портрет без сходства» [Мельников, 2013] и т.д.) и с классиками (диссертации М.Р. Михайловой [Михайлова, 2002], Л.Н. Целковой [Целкова, 2001], А.В. Щербенка [Щербенок, 2001], Н.А. Карпова [Карпов, 2002] и др.). Кроме того, немало исследований, в которых сделан акцент именно на интертекстуальности творчества художника: Foster J. «Nabokov and Tolstoy» [Foster, 1995], Nivat G. «Nabokov and Dostoevsky» [Nivat, 1995], Fanger D. «Nabokov and Gogol» [Fanger, 1995] и т. д.

Е.Г. Белоусова в своей монографии верно описывает вектор развития русской прозы рубежа 1920–1930-х гг., акцентируя внимание на «повышенном экзистенциальном беспокойстве – состоянии, в котором естественный страх смерти, острейшее переживание неизбежной конечности усугубляется страхом насилия над личностью со стороны внешних, главным образом, социальных обстоятельств» [Белоусова, 2007: 8]. Этот страх становится причиной повышенного внимания к самовыражению, самопозиционированию в жизни и мире литературы<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>«Настойчиво подчеркнём при этом, что персональный пафос, столь очевидно явленный в этом потоке литературы, рождается вследствие её сосредоточенности не только на объекте (жизнь индивидуального сознания), но и на субъекте изображения – на фигуре самого автора как носителя именно такого, в высшей степени оригинального и неповторимого творческого сознания. Иначе говоря, названные произведения,

Именно в 1930-е годы формируется одна из ключевых особенностей набоковского творческого сознания: писатель меняет сам механизм создания художественных произведений, переходя на библиотечные карточки. Владислав Ходасевич (один из немногих поэтов и критиков, чьё творчество и мировоззрение положительно оценивал Набоков) писал, что «при тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приёма <...>. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приёмов, которые <...> производят огромную работу <...>. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приёмы» [Ходасевич, 1996: 391]. Одним из приёмов, который открыто демонстрирует Набоков, – это коллекционирование и систематизация в разных проявлениях. Создание произведения на библиотечных карточках относится также к процессу систематизации.

Данную особенность творческого сознания Набокова отмечала в своей монографии Е.Е. Анисимова («В данной главе работы мы постараемся прояснить рецептивную логику обращений Набокова к творчеству и личности Жуковского. <...> В центре нашего внимания будет находиться “систематизирующая” манера Набокова, производная от его эстетической установки, мирообраза, выстроенного по правилам “коллекции”, таксономии, систематики, интеллектуальной (не в последнюю очередь – шахматной) игры» [Анисимова, 2016: 245]), однако анализ этого аспекта не становился основной исследовательской задачей учёных-набоковедов.

На карточках создавали свои тексты немногие писатели (Ф. Сологуб, В. Набоков, Л. Рубинштейн), поэтому сам этот феномен уже привлекает исследовательское внимание. А.В. Сысоева в своей диссертации представила подробный текстологический анализ черновики и беловики Ф. Сологуба»

---

создаваемые русскими авторами в конце 1920–начале 1930-х годов, предстают явлениями усиленной, «удвоенной» индивидуальности» [Белоусова, 2007: 8].

[Сысоева, 2011]. В исследовании описан механизм работы писателя с карточками, их систематизация по конвертам, что позволяет реконструировать пошаговый алгоритм создания текста и определить, какая из редакций романа «Творимая легенда» является более подходящей для включения в собрание сочинений.

Целью нашего исследования является анализ особенностей мышления писателя, которые привели Набокова к письму на карточках, а также повлияли на особенности поэтики и эстетики писателя.

Здесь мы считаем уместным привести объёмную, но в то же время значительную цитату из интервью Владимира Набокова, где он пытается самостоятельно проанализировать процесс перехода от «старого» способа писательства к «новому»: «В те дни и ночи я, когда писал роман, обыкновенно следовал порядку глав, но и при этом с самого начала в очень значительной степени полагался на сочинительство, которое происходило в уме, – иногда я выстраивал целые абзацы, расхаживая по улицам, сидя в ванне или лежа в постели, впоследствии, впрочем, нередко вымарывая их или переписывая. Человеком почти уже сорокалетним, начиная с “Дара”, и, возможно, причина тому – обилие заметок, которых этот роман потребовал, я перешел на другой, в физическом отношении более практичный метод – а именно стал писать снабженным ластиком карандашом на справочных карточках. Поскольку передо мной или надо мной с самого начала присутствует удивительно ясный предварительный образ романа, карточки кажутся мне особенно удобными, когда я не следую логической последовательности глав, сочиняя взамен тот или иной пассаж, который может занимать в романе какое угодно место, и заполняя оставшиеся прогалы также без соблюдения какого-либо порядка. Не хочется припутывать сюда Платона, к которому я равнодушен, однако похоже, что в моем случае утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на

землю все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам» [Набоков, 2004а: 595–596].

Из приведённого отрывка интервью следует, что в основе метода Набокова лежит фиксация материала на карточках и дальнейшая его разработка. Примечательно, что данные принципы создания художественного произведения формируются именно в 1930-е годы. Как отмечает И. Паперно, «“Путешествие в Арзрум” Пушкина послужило для Набокова источником самой стратегии использования документального материала. <...> По всей видимости, замыслить книгу Фёдора об отце Набокову помог не только Пушкин, но и литературоведческий анализ текста Пушкина, проделанный в рамках формальной школы» [Паперно, 1997: 492]. Так, Ю.Н. Тынянов пишет: «Самый метод работы над “Путешествием в Арзрум”, текст которого устанавливался на основании записок и книг через шесть лет после путешествия, не был методом регистрации непосредственных впечатлений» [Тынянов, 1968: 207]. Помимо этого, важно, что Пушкин, как отмечает Тынянов, в 1828–1829 гг. считается почти что изгнанником, автор статьи называет его «опальным поэтом». Не оправдавшие ожидания «заказчика» тексты и статус изгнанника сближают образ Пушкина рубежа 1820–1830-х гг. и главного героя романа «Дар», русского писателя-эмигранта 1920-х. Также именно эта стратегия создания произведения на основе переработки документального материала станет магистральной в последующих работах Набокова, её же писатель «передаёт» своему персонажу – Годунову-Чердынцеву: «Даже беглое обращение к книгам Грум-Гржимайло и Пржевальского подтверждает, что они послужили для Набокова источником географической реалий и деталей ландшафта, описаний биологических видов и маршрутов экспедиции и т.п., причём заимствуются целые фразы и предложения. Характерный приём работы Фёдора/Набокова с материалом, его преломления – описание стоянки на озере Куку-Нор, восходящее к книге Г.М. Грум-Гржимайло “Описание путешествия в Западный Китай”...» [Паперно, 1997: 490].

Важно, что автор подыскивает каждой карточке нужное место, он их коллекционирует, а затем расставляет так, чтобы получился полноценный художественный текст, так же писатель-энтомолог собирает бабочек, устанавливая их место в таксономии, а иногда пересматривая его. Кроме того, Набоков с большим удовольствием подробно описывает процесс создания своих произведений именно на справочных карточках, а не в тетрадях, и это доказывает тот факт, что разработанная техника писательства занимает важное место в творческом самоопределении художника: «Я не добираюсь до третьей главы прежде, чем добраться до четвертой. Я не двигаюсь покорно от одной страницы к другой по порядку; нет, я выбираю кусочек тут, кусочек там, пока не заполню, на бумаге, все пустоты. Вот почему я люблю писать рассказы и романы на справочных карточках, нумеруя их позже, когда все уже кончено. Каждая карточка переписывается по многу раз» [Набоков, 2004а: 574]. Карточки для Набокова – это способ зафиксировать определённые моменты, каталогизировать их, расставить по местам. Так, в англоязычной версии «Лауры» приведены примеры карточек Набокова, на которых создавался роман. Внешний вид совпадает с тем, что написано в начале романа «Бледное пламя», где Кинбот с упоением описывает вид карточек Шейда, на которых написана поэма: «... состоит из восьмидесяти справочных карточек среднего размера, на которых верхнюю, розовую полосу Шейд отводил под заголовок (номер песни, дата), а в четырнадцать голубых вписывал тонким пером, почерком мелким...» [Набоков, 2004а: 293]. Карточки, на которых писалась «Лаура», тоже содержат одну розовую для названия или номера строку и голубые для текста, однако их количество разнится с тем, которое указано в «Бледном пламени». В карточках «Лауры» количество голубых полос равно двенадцати.

Авторефлексия на тему библиотечных карточек не ограничивается одними интервью. Ходасевич предсказал, что Набоков «когда-нибудь даст себе волю и подарит нас безжалостным сатирическим изображением

писателя» [Ходасевич, 1996: 395]. В романе «Бледное пламя» художник представляет писателей двух видов. Шейд – истинный гений, и Кинбот – герой, не способный создать собственного художественного произведения, но мечтавший об этом. Примечательно, что Шейд создаёт свою поэму на карточках и в комментарии, а также в предисловии Кинбота этому нюансу уделено немало внимания. Сам роман начинается с подробного описания набора карточек, на которых находится текст Шейда: «Рукопись (это по преимуществу беловик), по которой набожно воспроизводится предлагаемый текст, состоит из восьмидесяти справочных карточек среднего размера, на которых верхнюю, розовую полосу Шейд отводил под заголовок (номер песни, дата), а в четырнадцать голубых вписывал тонким пером, почерком мелким, опрятным и удивительно внятными, текст поэмы, пропуская полосу для обозначения двойного пробела и начиная всякий раз новую песню на свежей карточке» [Набоков, 2004а: 293].

Как мы уже писали, библиотечные карточки – это лишь одно из проявлений тяги Набокова к составлению каталогов, систематизации. Также в связи с положением изгнанника, художник начинает с энтомологической кропотливостью описывать и коллекционировать представителей русской классической литературы, создавать своего рода карточки писателей, причастных/не причастных к истинной национальной культуре, в своих собственных произведениях и лекциях. Согласно утверждению Вальтера Беньямина, «коллекционирование представляет собой форму практической памяти» [Беньямин, 2018: 75]. С помощью своих «каталогов» Набоков пытается объяснить прошлое, продемонстрировать суть русского человека, эмигранта, изгнанника: «Возможно, сокровеннейший мотив собирателя можно было бы описать так: он поднимается на борьбу с рассеянием. Великий коллекционер до глубины души тронут хаотичностью, разобщённостью, в которой прибывают вещи в мире. <...> Коллекционер же, напротив, соединяет то, чему надлежит быть вместе; тем самым ему, быть может, удастся разъяснить вещи через их родственные связи и их

последовательность во времени» [Беньямин, 2018: 88]. Художник представляет собственное видение русской литературы, её развития. Он популяризирует свою точку зрения в критике и в научных филологических работах, в лекциях, а главное, в своих художественных текстах, где, погружая читателя в созданный автором мир, писатель делает это более убедительно. Набоков создаёт два основных объёмных «каталога». Они состоят из имён литераторов и их произведений, которые представляют собой воплощение внутреннего мира эмигранта, сохранившего дореволюционные культурные ценности, но не приспособленного к новым условиям жизни и не оставившего наследников, и эмигранта, поддавшегося худшим западным тенденциям, например, увлечению фрейдизмом, и отрёкшегося от своего прошлого, но адаптировавшегося к изменившейся действительности и способного к продолжению рода. Каждая составляющая «каталога» суть уникальное культурное явление, ценное не только само по себе<sup>4</sup>, но и как часть системы со- и противопоставлений.

## 1.2. Коллекционирование

Разумеется, любой коллекционер пытается не только проникнуть в суть вещей, явлений, но и сохранить их в первозданном виде, «ведь любая страсть граничит с хаосом, а страсть коллекционирования – с хаосом воспоминаний» [Беньямин, 2018: 9]. «Обновление старого мира – это самое глубинное влечение, определяющее желание коллекционера заполучить что-то новое...» [Беньямин, 2018: 11–12]. Останавливаясь на этом замечании Вальтера

---

<sup>4</sup> «... в каждом из его предметов коллекционеру предстаёт мир, притом мир упорядоченный. Упорядоченный паразитическими – более того, профану непонятными – связями. <...> Достаточно вспомнить, насколько значим для любого коллекционера не только его объект, но и всё *прошлое* объекта, так что для его происхождения и характеристики важны и детали вроде бы несущественной истории <...>. Всё это, эти “фактические” данные, как и другие, смыкаются для истинного коллекционера в каждом из его владений в целую магическую энциклопедию, в *миропорядок*, контуры которого – судьба этого предмета. <...> Едва он берёт их в руки, как они словно одухотворяют его, он, словно волшебник, созерцает через них незримые дали» (курсив наш – Ю.К.) [Беньямин, 2018: 79–80].

Беньямина обратимся к его продолжению: «Из всех возможных вариантов приобретения книг самым похвальным считается писать их самому. <...> Писатели, в сущности, – люди, которые пишут книги если и не по бедности, то от неудовлетворённости теми книгами, которые они покупают и которые им не нравятся» [Беньямин, 2018: 12]. Для Набокова характерно такое отношение к ранее написанным книгам. Так, писатель всегда был недоволен переводами романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», поэтому самостоятельно осуществил переложение текста на английский язык и написал подробнейший комментарий (то же касается романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», однако этот проект литератор завершить не успел): «Истинный метод, чтобы сделать вещи присутствующими в настоящем, – представить их в нашем пространстве...» [Беньямин, 2018: 77–78]. Этим же недовольством прочтения различных авторов объясняется его творческий подход в филологии: Набоков не столько ссылался на известных учёных и их работы, сколько во многом представлял студентам собственные наблюдения, включая их также в свои художественные произведения. Однако у такой страсти коллекционирования прошлого есть и другое объяснение: «Потребность в накоплении – один из предвестников смерти как индивида, так и общества. Она обостряется в предпаралитический период» [Беньямин, 2018: 81]. Не только Набоков, но и многие эмигранты в целом ощущали скорое приближение заката эпохи русской диаспоры, а вместе с ней и всей имперской культуры.

Трудно не согласиться с идеей, что многие эмигранты «консервировали» прошлое, становясь авторами биографий и мемуаров, ведя подробные дневники, однако Набоков выделяется созданием уникального механизма сохранения прошлого – созданием каталогов. Почему писателю присуще именно такое мировосприятие с помощью организации систем? На наш взгляд, эту особенность мышления литератора возможно объяснить с помощью эпистем Мишеля Фуко. Эпистема – это совокупность исторически изменяющихся структур, или «исторических априори», которая определяет

условия возможности мнений, теорий или даже наук в каждый исторический период [Фуко, 1994: 12]. Исследователь выделяет три эпистемы: ренессансную (XVI век), классическую (XVII–XVIII века) и современную (конец XVIII – начало XIX века по сегодняшний день). В XVII веке с формированием классической эпистемы возникает естественная история, которая подразумевает классификацию живых существ и растений в зависимости от внешнего вида и занесения их в общую таблицу. Фуко комментирует этот процесс так: «Наблюдать – это значит довольствоваться тем, чтобы видеть. Видеть систематически немного. Видеть то, что в несколько беспорядочном богатстве представления может анализироваться, быть признанным всеми и получить таким образом имя, понятное для каждого» [Фуко, 1994: 163–164]. Со сменой эпистемы в XIX веке происходит сдвиг в мышлении людей, определяющий новый способ получения знаний – исследование и систематизация животных в зависимости от внутреннего строения. Постепенный переход к современной эпистеме первым осуществляет, по мысли Фуко, в естественных науках Ж.Л. Кювье. В классической эпистеме Тожественное и Нетожественное воспринималось в рамках одного *пространства*, т.е. внешних отличительных признаков биологических видов. Кювье – один из первых, кто увидел «связь органа с функцией, это сцепление плана тождеств с планом различий выявляет новые отношения: отношения сосуществования, новой иерархии, зависимости от общей организации. Сосуществования обозначает, что орган или система органов могут функционировать в живом организме лишь при одновременном наличии другого органа или другой системы органов определённого рода и формы...» [Фуко, 1994: 290].

Для нас важным является процесс смены эпистем в естественных науках, т.к. Набоков в лепидоптерологии подобен Кювье. Художник, описывая свою страсть к бабочкам в юношестве, вспоминает: «Уже отроком я зачитывался энтомологическими журналами, особенно английскими, которые тогда были лучшими в мире. То было время, когда систематика

подвергалась коренным сдвигам. <...> Между тем как он [Штаудингер] и его приверженцы консервативно держались видовых и родовых названий, освящённых долголетним употреблением, и классифицировали бабочек лишь по признакам, доступным голому глазу любителя, англо-американские работники вводили номенклатурные перемены, вытекавшие и строгого применения закона приоритета, и перемены таксономические, основанные на кропотливом изучении сложных органов под микроскопом» [Набоков, 2015: 108]. Сам Набоков становится одним из первых учёных, кто исследует половые органы бабочек под микроскопом, а также подсчитывает количество чешуек и пятен на крыльях, что позволяет внести правки в классификацию лепидоптеры. Смена классической эпистемы на современную в лепидоптерологии происходила медленнее, возможно, потому, что бабочка – это насекомое «плоское», наиболее заметным её отличительным признаком является окрас крыльев, а исследование внутренних органов представляет собой крайне сложную скрупулёзную работу. Набоков стал одним из первых, кто ощутил эпистемологический сдвиг в естественно-научном знании, привносит свои правки в таксономию бабочек. Таким же образом, автор, который имеет профессиональное филологическое образование, исследовательский взгляд на литературу, предлагает свою классификацию классических и современных писателей. Д. Александров в статье «Набоков – натуралист и энтомолог» [Александров, 1997] писал о схожести методов работы учёного как в лепидоптерологии, так и в литературе. Сам художник отмечал в разных интервью близость научной деятельности и процесса создания художественных произведений: «Да, меня интересуют классификации, различия, эволюция, анатомия, распространение, привычки лепидоптеры <...>. В отвлеченном смысле есть [связь с творчеством], поскольку я думаю, что в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей: точности поэзии и восторга чистой науки» [Набоков, 2008а: 567–568]; «Я переработал классификацию различных групп бабочек, описал и изобразил несколько видов и подвидов. Данные мною названия

микроскопических органов, которые я первым увидел и зарисовал, надежно обосновались в биологических словарях (сравните это с жалкой статьей, озаглавленной “нимфетка”, в последнем издании Уэбстера). Осязательные наслаждения точной прорисовки, безмолвный рай камеры-люциды, поэтическая точность таксономического описания – вот в чем проявляется артистическая сторона пронзительного удовольствия, которым накопление нового знания, для неспециалиста совершенно бесполезного, награждает виновника его появления на свет. Для меня “наука” – это прежде всего естествознание. Неумение починить радиоприемник – с этим справляются и самые тупые пальцы. И оставляя в стороне эти основополагающие соображения, я, разумеется, приветствую взаимный обмен терминологией между любой ветвью науки и любой гроздью искусства. Без фантазии нет науки, и нет искусства без фактов» [Набоков, 2004а: 607].

Безусловно, Набоков является далеко не единственным писателем, совершившим попытку переделать канон: Л.Н. Толстой «переписывал» А.С. Пушкина, И.А. Бунин – Ф.М. Достоевского и т.д. М. Фуко, рассуждая о феномене библиотеки, анализирует «Искушение святого Антония» Г. Флобера (литератора, чье творчество так уважал Набоков) и пишет о нём следующим образом: «... оно располагается в институционально признанной сфере письма. Это не столько очередная книга, которую можно поставить в один ряд с остальными, сколько произведение, вбирающее в себя всё пространство существующих книг. <...> Это не просто книга, которую Флобер долгое время мечтал написать. Это мечта о других книгах, всех тех, которыми мы грезим и которые грезят сами <...>. После станет возможной “Книга” Малларме, а следом – Джойс, Руссель, Кафка, Паунд, Борхес. Библиотека в огне» [Фуко, 2018: 17]. В этот же ряд можно поставить и творчество Набокова, в котором так же раскрывается целая библиотека прочитанных книг. «Чтобы грезить, нет необходимости закрывать глаза, нужно лишь читать. Подлинный образ – это познание. Именно слова, что уже были сказаны, точные рецензии, целые массивы мельчайших сведений,

незначительные детали источников и репродукций насыщают опыт современности силами невозможного. Только непрерывный гул повторения способен передать нам то, что имело место лишь однажды. Воображаемое более не возникает в противовес реальному – чтобы его оспорить или восполнить; оно протянуто меж знаков, от книги к книге, мерцая в зазорах пересказов и комментариев; оно рождается и оформляется в просвете между текстами. Оно – феномен библиотеки» [Фуко, 2018: 17]. Набоков вписывается в воссозданную XIX веком традицию взаимоотношения современных произведений с предшествующими. Однако, на наш взгляд, примечателен сам способ «переделывания» канона, который использует художник. Набоков не переписывает тексты (известны случаи дописывания классики, как, например, пушкинской «Русалки»), а собирает удачные и неудачные произведения, отрывки, образы, жизнетворческие стратегии и расставляет «по своим местам», изображая их в своих романах и предоставляя читателю увидеть уже «отсортированный» результат. Так, можно сказать, что Набоков не вступает в диалог с предшественниками, но считает себя вправе стоять *над* ними и определять их место в литературе.

Важно, что Набоковскую тягу к коллекционированию других книг мы можем считать продолжением традиции, возобновившейся в XIX в., а не желания собирательства 1920–1930-х гг. в СССР. А.И. Куляпин и О.А. Скубач в своей статье «Собиратели хаоса: коллекционирование по-советски» описали психологию образа героя-коллекционера в советской литературе этого периода: «Коллекционирование – тоталитарная забава. В полувиртуальном мире своей коллекции коллекционер неизбежно становится диктатором. Осуществление на практике “воли к власти” даже в столь специфическом пространстве ведёт к привычному для тоталитаризма манипулированию судьбами и телами “подданных”, а в пределе и к их уничтожению» [Куляпин, Скубач, 2005: 184]. Для советского систематизатора важно обладать редкой вещью в единственном экземпляре, поэтому такие герои готовы ликвидировать других: сжигать книги, картины,

даже убивать обладателей ценных вещей. Примечательно, что страсть коллекционирования у советского героя зачастую переходит в манию простого собирательства, т.е. ценность вещей перестаёт иметь какой-либо смысл, начинают собираться вещи, не имеющие значимости в культурном плане (фантики, старые газеты и т. п.), т.к. главной целью становится не сохранение и передача будущим поколениям, а обладание [Куляпин, Скубач, 2005: 188]. И по этой же причине по-настоящему редкие и ценные экземпляры могут уничтожаться систематизаторами-маньяками. Набоков, в свою очередь, не пытается собрать абсолютно всё, обладать чем-то, что не принадлежит другим. Его задача – собрать и передать в том виде, в котором он, систематизатор, создал данную коллекцию.

Таким образом, отличительной особенностью набоковского творческого сознания является тяга к классификациям, созданиям каталогов на основе не традиционных представлений (классик – хороший писатель, современник – плохой), а собственного исследования, т.е. литератор основывается на анализе содержательных и формальных особенностей творчества авторов. Свои наблюдения Набоков включает не только в критические статьи и лекции по литературе, но и в собственные художественные произведения. Воспроизведение каталогов, составленных в текстах писателя, помогает восстановить структуру художественного мира, осмыслить логику построения авторского замысла. Кроме того, Набоков с помощью классификации русских писателей создаёт подходящее для себя место в литературном поле русской эмиграции – а именно, конструирует репутацию писателя-систематизатора.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Таким образом, В.В. Набоков наряду с другими писателями-современниками (прежде всего, И.А. Буниным), которые пересматривали канон и предлагали свои варианты «переписанной» иерархии, собирал различные значимые, на его взгляд, художественные детали из текстов классиков, а также их поведенческие жесты, житнетворческие стратегии. Набоков делится своими наблюдениям со своими студентами, слушающими его лекции, эмигрантской аудиторией, знакомой с его критическими статьями, и, что самое главное, со своими читателями. Для писателя важно, чтобы будущие поколения запомнили именно эти моменты произведений/черты реальных писателей. Задачей художника, как систематизатора, становится сохранение своей коллекции в культурной памяти. Пересмотр канона – это следующая значимая цель, которая достигается с помощью демонстрации и описания своей коллекции.

## ГЛАВА 2. ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ ПИСАТЕЛЕЙ В РОМАНАХ НАБОКОВА

### 2.1. Персональные тексты классиков

В центре набоковского литературного канона стоят А.С. Пушкин и Л.Н. Толстой. Это утверждение обосновывается, прежде всего, личным отношением писателя к своим предшественникам. Во-первых, в «Лекциях по русской литературе» художник определяет места наиболее значимых, по его мнению, отечественных классиков: «Толстой – непревзойдённый русский прозаик. Оставляя в стороне его предшественников Пушкина и Лермонтова, всех великих русских писателей можно выстроить в такой последовательности: первый – Толстой, второй – Гоголь, третий – Чехов, четвёртый – Тургенев» [Набоков, 1999: 215]. Во-вторых, как отмечает М. Шраер, «ещё в 1947 году, выступая перед американской студенческой аудиторией, Набоков поставил такие отметки русским классикам: Толстому пятерку с плюсом, Пушкину и Чехову пятерку, Тургеневу пятерку с минусом, Гоголю четверку с минусом, Достоевскому тройку с минусом» [Шраер, 2014: 169]. В своих наиболее «литературных» романах, т.е. тех, где русская литература наряду с другими персонажами выступает в качестве главного героя (в рамках данной работы мы имеем в виду романы «Дар» и «Пнин»), упоминание Пушкина и Толстого, а также их произведений по количеству превышает все остальные (И.С. Тургенева, А.П. Чехова, В.А. Жуковского и т.д.). Учитывая личные симпатии писателя, мы можем реконструировать иерархию набоковского варианта классического литературного канона. Однако мы также считаем, что в случае с писателем-энтомологом речь может идти о представлении канона в виде коллекции. Набоков не просто выражает своё мнение о литераторах (в филологических трудах и лекциях), в собственные художественные произведения он включает различные тексты, пародирует поведенческие жесты, акцентирует

внимание на значимых, по его мнению, эпизодах биографий. Набоков выборочно демонстрирует читателям избранные элементы коллекции персональных текстов<sup>5</sup> в своих произведениях, что необходимо не только для воплощения художественного замысла, но также и для выполнения других задач: а) иллюстрации собственного видения канона; б) вступления в диалог с читателем, обладающим схожим культурным опытом; в) сохранения данных элементов с помощью их закрепления в памяти читателей.

### 2.1.1. Пушкин

В истории литературы известны разные случаи оценки наследия А.С. Пушкина: «Он испытал охлаждение к себе современников; последующие поколения ещё более удалились от него, перестали нуждаться в нём, воспитываться на нём...» [Тургенев, 1968: 73] Переосмысление роли пушкинского гения и формирование литературного самосознания началось в 1880-м году после открытия в Москве памятника поэту, «ставшее крупным общественным событием и “актом духовного самосознания русской культуры”» [Молок, 2000: 11; цит. по: Анисимова, 2016: 41].

По этому поводу были произнесены речи И.С. Тургеневым, Ф.М. Достоевским и И.С. Аксаковым на июньском собрании Общества любителей российской словесности. Все выступления объединяет идея о Пушкине как о «первом поэте», создателе русской литературы и русской словесности: «Пушкин первый своим глубоко прозорливым и гениальным умом <...> отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего <...> общества...»; «Он первый (именно первый, а до него никто) дал нам художественные типы красоты русской...» [Достоевский, 1984: 130]; «Это был первый истинный, великий поэт на Руси и первый истинно-русский поэт, а по тому самому и народный, в высшем значении этого слова. Он первый

---

<sup>5</sup> Под «персональным текстом» мы понимаем совокупность продуктивных приемов, мотивов и присущих данному художнику поведенческих жестов, оставивших след в культуре и позднее превратившихся в своего рода образные модели.

внёс правду в мир русской поэзии и разрешил плен русского народного духа...» [Аксаков, 1880: 263]; «Пушкин был первым русским художником-поэтом» [Тургенев, 1968: 70]. Во всех докладах также звучит мысль о всемирном признании поэта, о его народности, способности выражать национальный дух, менталитет. Пушкин ставится в один ряд с мировыми классиками: Шекспиром, Сервантесом, Гёте (Достоевский даже настаивает на его особом, уникальном положении). Однако главной идеей всех выступлений становится признание невозможности существования русской литературы без А.С. Пушкина: «Все эти сокровища искусства и художественного прозрения оставлены нашим великим поэтом как бы в виде указания для будущих грядущих за ним художников, для будущих работников на этой же ниве. Положительно можно сказать: не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов» [Достоевский, 1984: 146].

Таким образом, культ Пушкина начинает складываться в конце XIX в. в преддверии новой литературной эпохи – Серебряного века. По словам Ирины Паперно, «символизм возродил романтический принцип “жизнетворчества” <...> Неудивительно, что характерная для всего периода 1900-х – 1930-х годов творческая ориентация современного поэта на Пушкина получила выражение не только в использовании, в поэзии, <...> но и в следовании, в повседневной жизни...» [Паперно, 1992: 19]. Идея соотношения жизни и творчества поэтов серебряного века с жизнью и творчеством пушкинской эпохи и самого Пушкина исходила «из общей антипозитивистской ориентации культуры того времени – из отказа от концепций линейного течения времени. <...> Согласно этой модели, настоящее воспроизводит момент прошлого, и отдалённые культурные эпохи “всплывают” или “оживают” в культуре современности» [Паперно, 1992: 19–20]. Логично предположить, что при повторении эпох «возрождаются» и культовые личности.

Прежде всего, культурные деятели начала XX в. пытаются осмыслить образ Пушкина. В рассуждениях А. Белого, А. Блока, В. Вересаева (в 1910-е годы) Пушкин выступает как пример абсолютного идеала, сумевшего совместить в себе поэта и человека. Символисты чувствовали себя «находящимися на полпути к реализации идеала нового русского человека» как в поэтическом, так и в жизненном плане [Паперно, 1992: 22]. Отсюда начинает возрастать интерес к творчеству и жизни Пушкина, их разделению и параллельному анализу. В. Ходасевич считал, что данный принцип породил две школы: формализм (изучающий «чистое творчество», т.е. отдельно от жизни) и биографизм (изучающий «чистую жизнь», т.е. отдельно от поэзии). Для критика подобный подход казался неприемлемым; для его исследований характерен «пафос утверждения единства жизни и творчества» [Паперно, 1992: 28]. Паперно достаточно подробно описывает разыгравшуюся полемику по поводу соотношения двух начал (поэтического и человеческого) у Пушкина, сравнивая её со спорами о преобладании человеческой или божественной природы Христа.

Как уже было сказано, помимо творческой ориентации на Пушкина для человека серебряного века была характерна жизненная установка на биографию поэта. Пушкин воспринимался как образец для подражания. Такую позицию сформировал В.Я. Брюсов: «“Выбери себе герой – догони и обгони его”, – говорил Суворов. Мой герой – Пушкин» [Паперно, 1992: 33]. Формула «мой Пушкин» стала универсальным выражением стремления поколения Серебряного века «во что бы то ни стало связать собственную жизнь с пушкинской» [Паперно, 1992: 33]. Паперно выделяет несколько типов присвоения Пушкина: 1) «возведение своей “генеалогии” к Пушкину или пушкинскому герою» (Цветаева, Ходасевич); 2) установление «живой связи» (например, по утверждениям Брюсова, его дед-крестьянин видел Пушкина); 3) присвоение пушкинского титула «первого поэта» (Брюсов, Блок, Кузьмин, Ахматова); 4) тёмный цвет кожи (формула: я – негр = я – Пушкин = я – поэт); 5) чувство постоянного присутствия Пушкина как своего

спутника (Цветаева, Мережковский). Так, Марина Цветаева в эссе «Мой Пушкин» начинает с того, что поэт был её учителем, первооткрывателем мира: «Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина» [Цветаева, 1978: 74]. Более того, именно Пушкин, точнее его смерть, момент, с которого началось знакомство Цветаевой с поэтом (со слов автора эссе), определил её будущее предназначение: «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. <...> С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах, на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность – я поделила мир на поэта – и всех, и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались...» [Цветаева, 1978: 22]. Именно обстоятельства смерти поэта ставятся в центр биографического мифа, от которого отталкивается Цветаева, и с которого начинается её творческий путь. Смотря на памятник Пушкину и воспринимая первый «урок иерархии», Цветаева понимает, что до Пушкина нужно долго расти и не останавливаться, в то время как другие из-за своего небольшого роста даже не замечают Пушкина, не видят его, как он не видит их. Не всякому будет доступно величие поэта; Цветаева в своём детстве принимает решение дорасти до его уровня.

К образу Пушкина в той или иной форме обращались многие поэты и писатели не только Серебряного века, но и двадцатого столетия в целом. В.В. Набоков читает лекции по его творчеству в американском университете [Набоков, 1998], выпускает обширный комментарий к «Евгению Онегину» [Набоков, 1999], использует образ Пушкина в качестве прототипа для своих героев (см. Старк [Старк, 1997], Паперно [Паперно, 1997] и др.).

В.П. Старк также находит несколько личных причин, по которым Набоков обращался к образу поэта. Прежде всего, это схожесть судеб поэта и отца – В.Д. Набокова – у которого накануне смерти должна была состояться

дуэль, что вызывало у сына соответствующие ассоциации с Лермонтовым, Онегиным, Грибоедовым и Пушкиным. «Трагическая от пистолетного выстрела не на дуэли смерть Отца, погибшего как рыцарь, ассоциируется для сына со смертью Пушкина. Да и вся жизнь отца воспринимается Набоковым идентичной жизни Пушкина, выше всех “громких прав” поставившего понятие чести и свободы личности» [Старк, 1997: 770]. Определяя генезис своего главного героя романа «Дар», писатель ориентируется на отца. Также биографическая параллель Пушкин – В.Д. Набоков – отец Годунова-Чердынцева продолжается в романе «Бледное пламя» в истории жизни главного героя-поэта Шейда. С одной стороны, его застрелил сумасшедший, принявший героя за другого человека: практически та же история происходит с отцом Набокова (его убивают в то время, когда он защищал настоящую жертву, в которую целились). Шейд умирает 21 июля – дата гибели В.Д. Набокова. С другой – мотив смерти на бессмысленной дуэли, гибель поэта от огнестрельного ранения – пушкинский мотив, который реализуется в романе.

Кроме того, нельзя забывать, что В.В. Набоков родился ровно через сто лет после рождения поэта – в 1899 году, что уже было для него знаковой причиной присвоения Пушкина: «Свою собственную жизнь писатель также соотносит с биографией Пушкина, постоянно наводимые мостики ассоциаций соединяют их в нашем сознании, невзирая на разделяющее столетие: Набоков подчёркивал, что родился он спустя ровно сто лет после Пушкина» [Старк, 1997: 771]. Связь «Дара» с образом Пушкина обнаруживают и анализируют многие исследователи, например, И. Паперно [Паперно, 1997], Г.И. Маневич [Маневич, 1990], Л.Н. Целкова [Целкова, 1999] и др.

Следы «Пушкинского текста» также заметны в романе «Отчаяние», куда автор включает аллюзии к поэме «Медный всадник»: «Собственно говоря, все пребывание “полупризрака” в призрачном городе представляет собой ряд импровизаций на популярную в русской литературе

“петербургскую тему”. Так, в романе “Отчаяние” представлен “двойник” пушкинского Петербурга – заштатный “захолустный” городок, в котором Герман назначает встречу своему грубоватому визави. Однако герой “Отчаяния” – скорее не Германн, но бедный Евгений, оглядывающий и не узнающий знакомые давно места, бредущий по городу как бы после опустошительного наводнения. Мотивы и образы “Медного всадника” становятся символами этого почти безысходного отчаяния, приобретают характеристики постоянных в плывущем, разрываемом ветром мире» [Петраков, 1999: 153].

А.С. Бессонова отмечает, что набоковский интерес к Пушкину не ограничивается наличием аллюзий и реминисценций в художественных произведениях. Исследовательница также считает, что в творчестве писателей, выбранных для лекционных курсов, Набоков выявляет пушкинские традиции: «Духовная свобода, зоркость, словесное мастерство – вот те главные требования, которым должно отвечать подлинное искусство. Тем самым становится ясен выбор Набокова в пользу Гоголя, Толстого, Чехова в русской литературе, Флобера во французской» [Бессонова, 2003: 125].

Набоков в статье «Пушкин, или правда и правдоподобие» использует несколько вариантов присвоения поэта. Перед Набоковым встают картины из прошлого Пушкина, он пытается представить поэта в самых разных ситуациях (во время прогулки, рядом с женой, истекающим кровью на последней дуэли и т.д.): «Смеющийся во всё горло, пристукивающий каблуками, он мелькает передо мной, как мелькают люди, вдруг в порыве ветра возникающие на пороге какого-нибудь ночного кабаре <...>, потому что прошлое – это ли не кабаре, кабаре в разгаре ночи, дверь которого я открываю с нетерпением» [Набоков, 1998: 418]. Также Набоков приближает себя к Пушкину, обнаруживая схожие черты их творчества: «Он ещё не умер, когда критик Белинский с его ограниченным умом не нашёл ничего лучшего, как затеять с ним ссору. Нашли, видите ли, что его недостаточно занимали

события времени. <...> Однако ни на одно мгновение не поблѣкла истина Пушкина, нерушимая, как сознание» [Набоков, 1998: 424]. Писатель тоже отстраняется от социальных проблем, видя задачу искусства в улавливании и описании «живописной правды жизни»: «Нет, решительно, так называемой социальной жизни и всему, что толкнуло на бунт моих сограждан, нет места в лучах моей лампы; и если я не требую башни из слоновой кости, то только потому, что доволен своим чердаком» [Набоков, 1998: 425].

«Только Пушкин оставался для Набокова на протяжении всей жизни незабываемым авторитетом. Набоков переводил и комментировал Пушкина, жертвуя временем, которое мог использовать для собственного оригинального творчества» [Старк, 1999: 8], – такой комментарий даёт В.П. Старк обширнейшему труду Набокова. Набоков, преподававший русскую литературу, старавшийся передать своим студентам свойственное ему трепетное отношение к отечественной культуре, не мог обойти стороной творчество величайшего русского писателя и, в частности, одно из главных его произведений, на создание которого Пушкин потратил десять лет (почти столько же писался «Комментарий»): «Написание книги, которую читатель сейчас держит в руках, было вызвано настоятельной необходимостью, возникшей около 1950 г., когда я вёл занятия по русской литературе в городе Итаке, штата Нью-Йорк, а также по причине отсутствия адекватного перевода “Евгения Онегина” на английский» [Набоков, 1999: 29]. Однако преподавательская деятельность не являлась единственной причиной, по которой Набоков взялся за выполнение столь трудоёмкой работы. Погружение в историческое прошлое родной страны, биографии великого поэта доставляло Набокову, вечно искавшему и не находящему постоянный дом в США, желавшему вернуться в царскую Россию, духовное наслаждение: «В перерывах между работами, до России не относящимися, я находил своеобразный отдых в хождении по периферии “Онегина”» [Старк, 1999: 7].

Набоков обращается к образу Пушкина и различным его произведениям в своих романах. Одним из наиболее репрезентативных примеров является «Дар». При создании текста, как утверждает Паперно, Набоков опирался не только на документальные источники (Г.Е. Грум-Гржимайло «Описание путешествия в Западный Китай», Н.М. Пржевальский «От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор»), но монтирует данный материал с заимствованиями из пушкинского «Путешествия в Арзрум» [Паперно, 1997: 491]. Более того, Паперно пишет, что для Набокова сочинение Пушкина послужило «источником самой стратегии использования документального материала»; «По всей видимости, замыслить книгу Фёдора об отце Набокову помог не только Пушкин, но и литературоведческий анализ текста Пушкина, проделанный в рамках формальной школы» [Паперно, 1997: 492]. Однако А.С. Пушкин во время создания своего текста опирался на документальные источники и свои собственные впечатления, в то время как путешествие отца главного героя не было совершенно в реальности и имеет только «литературную» основу.

О.Е. Фролова рассматривает, каким образом Набоков включает «Пушкинский текст» в свой роман на разных уровнях: поведенческом (ориентация манер героя на поведения поэта-прототипа), историческом (упоминание событий из жизни А.С. Пушкина), а также на текстовом. «На текстовом уровне его слово активно присутствует в “Даре”. Список пушкинских источников чрезвычайно широк: “Домик в Коломне”; “Евгений Онегин” (включая черновики); “Дар напрасный, дар случайный”; “В прохладе сладостной фонтанов”; “Мы рождены, мой брат названный”; “Стансы”...» [Фролова, 2005: 33] Исследовательница находит отголоски более двадцати пушкинских произведений. Кроме того, нельзя забывать, что Комментарий к «Евгению Онегину» писался параллельно с созданием новых романов.

Следы, как пушкинского произведения, так и набоковского комментария, мы обнаруживаем в «Лолите» («письмо, адресованное

Шарлоттой Гейз, матерью Лолиты, Гумберту Гумберту, является не чем иным, как пародией на “Письмо Татьяны к Онегину”» [Старк, 1999: 10]) и в «Пнине». Старк обнаруживает сходство любовного признания Пнина Лизе с письмом Татьяны, а также связь научных исканий главного героя романа с работой Набокова над Комментарием: «Его исследования давно вошли в ту блаженную стадию, когда поиски перерастают заданную цель и когда начинает формироваться новый организм, как бы паразит на созревающем плоде. Пнин упорно отвращал свой мысленный взгляд от конца работы, который был виден уже так ясно, что можно было различить ракету типографской звёздочки... <...> все эти бесчисленные триумфы bezkoristniy (бескорыстной, самоотверженной) учёности – они развратили Пнина, они превратили его в опьянённого сносками ликующего маньяка, что распугивает моль в скучном томе толщиной в полметра, чтоб отыскать там ссылку на другой, ещё более скучный том» [Носик, 1995: 466].

В «Пнине», романе о русской литературе, «Пушкинский текст» занимает одно из центральных мест. Он вводится в произведения двумя основными способами: а) биография поэта; б) творчество.

С первым упоминанием о биографии поэта мы сталкиваемся во второй главе, посвящённой описанию бывшей жены Пнина, психоаналитику, доктору Лизе Винд. Автор предваряет переход к главной теме разговором профессора с аспиранткой Бетти Блисс о жёнах великих писателей: «Тургенев – сказал Пнин, возвращая её руку на стол, – должен был валять дурака в шарадах и tableaux vivants ради некрасивой, но обожаемой им певицы Полины Виардо, а 2-жа Пушкина как-то сказала: “Ты надоедаешь мне своими стихами, Пушкин”, а жена исполина, исполина Толстого – подумать только! – на старости лет предпочла ему глупого музыканта с красным носом!» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 59]. Сразу же после вышеупомянутого эпизода читаем: «Она (Бетти Блисс. – Ю.К.), несомненно, нравилась ему – но его сердце принадлежало другой <...> – Я пришёл, – сказал он, задыхаясь, – известить вас, или вернее, спросить, могу ли я

принять гостя женского пола в субботу – днём, разумеется. Это моя бывшая жена, ныне д-р Лиза Винд...» [Набоков, 2015: 59–60]. Ключ к более полному пониманию последующего описания взаимоотношений героев кроется в диалоге мисс Блисс и Пнина. Очевидно, что автор романа проводит параллель между Пниным и исполинами (Пушкиным, Толстым, Тургеневым), с одной стороны, и Лизой и жёнами/возлюбленными писателей (Н.Н. Гончарова, С.А. Толстая, Полина Виардо), с другой. Однако, помимо набоковского намёка на гениальность героя и губительное влияние героини на бывшего мужа, нельзя забывать о том, что одним из прототипов Лизы является Ахматова. Поэтесса винила Наталью Гончарову в смерти её мужа, видя причину в её чрезмерной наивности: *«Наивность и непонимание в глазах Анны Ахматовой не были “извиняющими обстоятельствами” – именно потому, что она знала, к каким страшным последствиям могут привести эти объективно, казалось бы, “невинные” качества. Таким образом, собственный опыт отношений с подлецами (во всей жути “доставшейся” ей конкретной исторической реальности) явно “входит в состав” гневного восприятия Анной Ахматовой той “роли”, которую – не ведая, что творит! – сыграла в последний год жизни Пушкина Наталья Гончарова»* [Кертман, 2005: 277]. При этом Ахматова также уверена, что будь она женой Пушкина, такого бы с ним не произошло, поэт не ушёл бы из жизни так рано. Вторую главу «Пнина» можно расценивать как своеобразный ответ Набокова: Ахматова имеет такое же губительное влияние на мужчин.

Второй раз мы сталкиваемся с фактом смерти А.С. Пушкина в описании Пнина. На лекции профессор объясняет студентам смысл пушкинской элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и записывает дату создания стихотворения: «Написанная на доске дата не имела никакого отношения к тому дню, который теперь был в Вэйнделе: “26 декабря 1829”». Он старательно ввинтил жирную белую точку и прибавил пониже: “3.03 пополудни. Санкт-Петербург”. <...> ...обратил внимание слушателей на то, как тщательно отметил Пушкин день и даже минуту записи этого

стихотворения» [Набоков, 2015: 88–89]. Эту скрупулёзность поэта Пнин объясняет привычкой «кропотливо исследовать каждый прожитый день, пытаюсь угадать в его тайном значении некую “грядущую годовщину”: день и месяц, которые где-нибудь, когда-нибудь появятся на его надгробном камне» [Набоков, 2015: 89]. Данная особенность сознания поэта, принятая во внимание Пниным, свидетельствует не только о наличии такой же характерной черты у самого героя, но и о попытке угадать грядущую смерть русской культуры за рубежом.

«Пушкинский текст», в данном случае представленный посредством самой личности поэта, отображает эпоху золотого века, культуру, на которой воспитывались эмигранты и которую пытались сохранить и передать следующему поколению. Однако Набоков постоянно подводит читателя к мысли о физическом умирании русской диаспоры и невозможности преемственности. Так, на сборе эмигрантов молодые люди слушают джаз и не контактируют со старшими («Из запаркованного возле сарая с садовыми инструментами автомобиля, в котором, по-видимому, сидело по крайней мере двое детей приехавших сюда друзей Пнина, доносилось монотонное журчание радиомузыки» [Набоков, 2015: 167]), а Виктору, сыну Лизы Винд, с которым Пнин нашёл общий язык и поддерживал общение, не были интересны рассказы героя об упоминании спорта в литературе. Кроме того, автор неслучайно лишает Виктора возможности поехать с Пниным на эмигрантскую вечеринку: «– Да, – отвечал Пнин. – Тем более обидно, что его мать, которая, кажется, собралась в третий раз замуж, внезапно увезла Виктора до конца лета в Калифорнию, между тем как если б он поехал со мной сюда, как предполагалось, у него была бы положительно превосходная возможность позаниматься с Граминеевым. – Я бы сказал *сравнительно* превосходная, – мягко возразил Шато» [Набоков, 2015: 160]. Также примечательно, что сам Виктор совершенно не знал ни русского языка, ни французского, на котором привыкла разговаривать русская интеллигенция.

Виктор владеет только английским языком, который с таким трудом осваивается главным героем.

Умирание Пушкина в сознании Набокова приравнивается к умиранию русской интеллигенции за границей. Оно контекстуально связано с предсмертными состояниями Пнина, его ожиданием смерти, а также с символическим умиранием имперской русской культуры, у которой не остаётся носителей.

Творчество Пушкина вводится в художественное пространство «Пнина» тремя способами: 1) книга поэта на книжной полке; 2) лекция о творчестве поэта; 3) стихотворения Пушкина, читаемые главным героем (в детстве и во время лекции). Остановимся подробнее на каждом из них.

Приведём сцену поиска книги: «Надев резиновые перчатки, чтобы избежать уколов “американского” электричества, обитавшего в металлических полках, Пнин, бывало, навещал эти книги и упивался их видом: тут были малоизвестные журналы бурных шестидесятых годов в мрамористых обложках; столетней давности исторические монографии, дремотные страницы которых покрыты были буроватыми пятнами; русские классики с ужасными и трогательными камеями на переплётках, с тиснёными на них профилями поэтов, напоминавшими прослезившемуся Тимофею его отрочество, когда он, бывало, машинально водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому бакенбарду или запачканному носу Жуковского» [Набоков, 2015: 100]. Данный эпизод заставляет обратить внимание на два момента: 1) роль книги для героя и 2) *вспоминание* Пниным предыдущих произведений. По словам Б. Аверина, «вспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей, а духовный акт воскресения личности. Поэтому процесс воспоминания представляет собою не движение назад, а движение вперёд, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя» [Аверин, 2003]. Отведение серьёзной роли памяти и самому процессу воспоминания характерно также и для Бунина, творчество которого высоко оценивал Набоков и под влияние

которого не мог не попасть. По наблюдению М. Шраера, «Критики уже указывали на переключки между функционированием памяти в произведениях Марселя Пруста, парадигматического европейского “художника памяти” и произведениями Бунина и Набокова» [Шраер, 2000: 187]. Бунин часто использует образ книги/библиотеки в своих рассказах, по-разному представляя их роль. К.В. Анисимов выделяет две разные модели восприятия книги, одна из которых совпадает с пнинским: «... книга предстаёт перед читателем как отграниченный объект, заключааясь в своего рода семиотическую рамку, отделяющую её от соседствующих с нею реалий предметно-вещного мира. <...> Семиотическая природа книги понимается как способность *означать* и конвенционально описывать мир» [Анисимов, 2015: 34]. Книга вызывает воспоминание Тимофея Пнина об отрочестве (дореволюционной России), русской классической литературе XIX в. (которой восхищался сам автор). Иконические знаки, книжные портреты Пушкина и Жуковского, в данном случае конвенциональны: отсылают не столько к своим прототипам, сколько к целой эпохе, помогая понять ценностную ориентацию героя. Анисимов отмечает, что в такой перспективе представления книги характерно «любование»: «Любование характерно направлено “снизу вверх”: с позиции относительно образованного современника на непререкаемые в своём культурно-эстетическом качестве образцы» [Анисимов, 2015: 34]. Пнин, в свою очередь, «*утивался их видом*», «*машинально водил пальцем*» по портретам любимых писателей.

Однако важно отметить различие в восприятии книг у писателей «старшего» и «младшего» поколения эмиграции. Наиболее репрезентативными представителями этих поколений являются И.А. Бунин и В.В. Набоков соответственно. Бунин получил Нобелевскую премию, Набоков был номинирован и признан многими представителями «старшего» поколения как продолжатель, хранитель русской культуры за рубежом. Согласно концепции К.В. Анисимова [Анисимов, 2015], в творчестве И.А. Бунина представлены два видения книги. Первый, полностью

отличающийся от набоковского понимания, сформулированный как «“книга ни о чём”, без всякой внешней связи где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь» [Бунин, 1981: 66; цит. по Анисимов, 2015: 48]. Второй подход значительно отличается и схож с набоковским. Анисимов отмечает, что целью ранних «библиотечных» зарисовок Бунина является «доказать высокий статус культуры прошлого <...>, где сосуществует с осложняющим интеллектуальную прямолинейность тяготением к экфрастической буквально-живописной демонстрации, т.е. иконическим стремлением показать» [Анисимов, 2015: 48]. «Предметами экфрастических зарисовок у Бунина являются исключительно портреты», подробное описание которых приводит к семиотической инверсии, где портрет меняется ролями с наблюдателем [Анисимов, 2015: 37]. Кроме того, по мнению Бунина, только он был единственным настоящим приемником русской культуры, потому что только он мог правильно понять и оценить её по достоинству. Набоков, в свою очередь, как и его предшественник, использует книгу как отсылку к культуре прошлого, хранящей истинные культурные ценности; как и у Бунина, книга служит для «противопоставления канона прошлого современности. «В библиотечных зарисовках книга значит не только то, что она своим содержанием способна донести до читателя: соотносясь с эпохой своего поколения, она символизирует саму эту эпоху; из точки наблюдения, расположенной в настоящем, наводит мост в прошлое» [Анисимов, 2015: 40]. Однако для создания «физической достоверности» Набоков не использует портреты писателей или людей, живших в определённый период, он остаётся в рамках описания книги, но только смещает акцент на изображения авторов на корешках или на внешнее оформление: «... тут были малоизвестные журналы бурных шестидесятых годов в *мрамористых обложках*; столетней давности исторические монографии, *дремотные страницы* которых покрыты были *буроватыми пятнами*; русские классики с *ужасными и трогательными камнями на переплётах*, с *тиснёными на них профилями поэтов...*» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015; 100]. «Физическая

достоверность» достигается с помощью тщательного описания книги, помогающая читателю визуализировать образ. Также Набоков, в отличие от Бунина, не останавливается подробно на описании авторских портретов, напротив, писатель выделяет лишь наиболее характерную черту внешности, которая становится символом её обладателя и эпохи в целом: «... водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому *бакенбарду* или *запачканному носу Жуковского*» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 100].

Если И.А. Бунин обращается к образам частных помещичьих библиотек, то для В.В. Набокова образ библиотеки ассоциируется прежде всего с публичным местом. В «Пнине» и «Бледном пламени» описаны как раз такие библиотеки, где, несмотря на присутствие других людей, персонажи чувствуют себя как дома, они наслаждаются чтением книг: «...где сидел за круглым столом и с иронической миной читал русскую книгу загорелый лысый профессор в гавайской рубашке. Он не обратил на Градуса никакого внимания...» [Набоков, 2004а: 517–518].

В своей лекции, посвящённой творчеству Пушкина, а точнее подробному разбору одного его стихотворения, Пнин раскрывает одну из особенностей мировосприятия поэта – «где бы он ни был, чем бы ни был занят – предаваться размышлениям о смерти и кропотливо исследовать каждый прожитый день, пытаюсь угадать в его тайном значении некую “грядущую годовщину”: день и месяц, которые где-нибудь, когда-нибудь появятся на его надгробном камне» [Набоков, 2015: 89]. Через данный профессором Пниным образ Пушкина читатель должен приблизиться к разгадке главного героя романа.

Однако встаёт вопрос, почему Набоков через Пнина обращается в романе к неканонической элегии А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Как утверждает В.И. Козлов, русская элегия переняла английскую жанровую модель «кладбищенской» элегии: «Так, лирический сюжет “кладбищенской” элегии – ценностная встреча с почившим безымянным “другим”, которая происходит на фоне кладбищенского

пейзажа, погружающего лирического субъекта в состояние медитации. Этот пейзаж может встречаться и в “унылой” элегии, но там он выполняет второстепенную функцию, поскольку в основе “унылой” жанровой модели – встреча человека с роком, несущим охлаждающий душу опыт, уносящим навсегда “золотые дни весны”» [Козлов, 2013: 17]. Одним из классических примеров подобной модели является элегия В.А. Жуковского «Сельское кладбище», где путь лирического героя домой лежит через кладбище. Столкнувшись с могилами, герой рассуждает о равнозначности всех людей (все когда-нибудь расстанется с жизнью) и о том, как раньше те, кто уже умер, могли жить. Элегия заканчивается призывом героя помнить об ушедших. В XVIII веке «кладбищенская» элегия начинает выходить за рамки жанра: «суть этого явления в том, что лирическая тема стихотворения оказывается свободна от подчинения его сюжетной ситуации, может не совпадать с ней» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 314]. Причиной таких изменений стала потребность в исповедании: «Именно английская поэзия в конце XVIII века первой стала разрабатывать исповедальный язык “чувствительного человека”. Потребность в исповедальности постепенно выводила элегию на первые роли в лирике. Именно с “кладбищенской” разновидности элегии начинается в русской поэзии отсчёт неканонической истории этого жанра» [Козлов, 2013: 24]. Исследователи отмечают, что «для элегии канонична ситуация страданий, старости, смерти (как в знаменитой “Элегии, написанной на сельском кладбище” Т. Грея), у Пушкина же “мечты” о смерти возникают в обстоятельствах, которые должны, казалось бы, напоминать о “младой” жизни и бессмертии» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 314–315]. Элегия Пушкина отличается от классической, во-первых, размером (ср. «Сельское кладбище» В.А. Жуковского). Во-вторых, столкновением не с могилой, крестом или кладбищем – объектом, наталкивающим на размышления о смерти, а с чем-то оживлённым, живым («улицы шумные», «многолюдный храм», «юноши безумные», младенец, многовековой дуб). Однако это «столкновение» с живым и мысли о смерти

означают то, что герой независимо от обстоятельств думает о кончине и ожидает её. Если элегия Жуковского завершается призывом помнить об усопших, то текст Пушкина направлен на постоянное предугадывание собственной смерти и её предвосхищения.

В описании мироощущения поэта Пнин концентрируется на постоянном чувстве сомнения, ожидания смерти. Такой же ход мыслей характерен для Пнина: ощущая присутствие «высшей силы», контролирующей и управляющей им, догадываясь о власти повествователя над его личностью, Пнин пытается понять суть мироустройства, сопротивляется по мере своих сил воле нарратора. Это вземное знание, желание вырваться за рамки отведённой роли приводит героя к припадкам, схожими с предсмертным состоянием: «Так в вымыслах Набокова запредельное знание сопряжено с душевной болезнью и смертью, и меньшей ценою не достаётся (да и этой крайне редко). Иное дело *веровать* в загробную жизнь, и иное *знать* о ней нечто; в мире искусства Набокова это знание саморазрушительно, ибо оно уничтожает саму идею знания и даже саму идею идеи» [Барабтарло, 2015: 293]. Б. Аверин отмечает, что для Набокова «в основе познания мира лежит личный мистический опыт. Он включает в себя видения, пророческие сны, предсказания, ясновидение, непосредственное общение с потусторонним и многое другое. Такой опыт почти всегда как-то связан со страхом, с мистическим ужасом и часто скрывается, как нечто почти стыдное, о чём говорить не следует» [Аверин, 1997: 854].

Проанализируем стихотворение Пушкина в контексте набоковского романа.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ль во многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных,  
Я предаюсь моим мечтам [Пушкин, 1959б: 264].

В первой строфе намечается тема внутренней уединённости лирического героя: он не замечает происходящее вокруг, внешний момент обесценивается, намного важнее мысли и мечты героя, которые его не покидают.

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь ни видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды –  
И чей-нибудь уж близок час [Пушкин, 1959б: 264].

Во второй строфе произведения лирический герой рассуждает о равноценности всех человеческих существ: все люди смертны, и возможно кто-то уйдёт в скором времени.

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов [Пушкин, 1959б: 264].

В третьей строфе задаётся тема, которая повторится в последней – долговечность природы в противопоставлении со смертностью человека и его дальнейшем забвении.

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю; прости!  
Тебе я место уступаю:  
Мне время тлеть, тебе цвести.  
День каждый, каждую минуту  
Привык я думой провождать,

Грядущей смерти годовщину

Меж их стараясь угадать [Пушкин, 1959б: 265].

В четвёртой и пятой строфах повторяется и обобщается основная тема стихотворения: непрерывное рассуждение лирического героя вне зависимости от внешней обстановки о грядущей смерти и её дате.

И где мне смерть пошлет судьбина?

В бою ли, в странствии, в волнах?

Или соседняя долина

Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу

Равно повсюду истлевать,

Но ближе к милому пределу

Мне все б хотелось почивать [Пушкин, 1959б: 265].

В шестом и седьмом четверостишьях появляется новый мортальный мотив: попытка лирического героя угадать конкретное место собственной смерти. Для героя важно, чтобы его тело покоилось на родной земле.

И пусть у гробового входа

Младая будет жизнь играть,

И равнодушная природа

Красою вечною сиять [Пушкин, 1959б: 265].

В последней строфе меняется эмоциональная перспектива: лирический герой осознаёт и принимает жизненный круговорот, неизбежную смену жизни и смерти.

Как уже было сказано, для Пнина характерны рассуждения о мироустройстве и смерти. После посещения библиотеки он неожиданно

вспоминает строку из «Гамлета» («...плыла и пела, пела и плыла») и сравнивает с описанием русских легенд Костромского: «Ну конечно же! Смерть Офелии! “Гамлет”! В русском переводе старого доброго Андрея Кронеберга 1844 года – *отрада* юных дней Пнина, и отца Пнина, и деда! Помнится, там тоже, как и Костромского, ива, и тоже венки» [Набоков, 2015: 102].

Также главный герой вспоминает свою бывшую возлюбленную, Миру Белочкину, которая погибла в концентрационных лагерях. Во время этого описания возникает сравнение с *равнодушной*, пережившей её и прошлый век природой: «... её, как слишком слабосильную для работы (хотя всё ещё улыбающуюся, всё ещё в силах помогать другим еврейским женщинам) отобрали для уничтожения и сожгли в крематории через несколько дней по прибытии в Бухенвальд, в чудесной лесистой местности с громким именем Большой Эттерсберг. Это в часе ходьбы от Веймара, где гуляли Виланд, Гердер, Гёте, Шиллер...» [Набоков, 2015: 169].

Первое в хронологическом плане упоминание пушкинского текста происходит в конце первой главы романа. У Пнина два раза случается приступ. Второй происходит во время его представления перед прочтением лекции: Джудит Клайд рассказывает аудитории о том, кто стоит перед слушателями. Пнин в этот момент видит свою покойную возлюбленную, «убитые, забытые, неотомщённые, неподкупные, бессмертные – множество старых его друзей было рассажено там и сям в этой туманной зале вперемежку с новыми его знакомыми...» [Набоков, 2015: 41]. «Ваня Бедняшкин, расстрелянный красными в 1919 году в Одессе за то, что его отец был кадет <...>. В неприметном месте д-р Павел Пнин со своей взволнованной женой – оба слегка расплывающиеся, но в общем прекрасно восстановленные из состояния неисследимого распада, – смотрели на своего сына с той же безоглядной страстью и гордостью, с какой они смотрели на него в тот вечер 1912 года, когда на школьном празднике, посвящённом годовщине победы над Наполеоном, он продекламировал (одиноким стоящим

на сцене мальчик в очках) стихотворение Пушкина» [Набоков, 2015: 41–42]. В этом отрывке важными представляются два момента. Во-первых, непрямая отсылка к отцу. Некого Ваню Бедняшкина расстреляли за отца-кадета. У Набокова, как известно, отец занимал пост главы партии кадетов и был по случайности застрелен. Во-вторых, стихотворение А.С. Пушкина, о котором вспоминает главный герой. Набоков часто даёт подсказки своим читателям для разгадки спрятанных в произведении загадок. На наш взгляд, одним из ключей к данной загадке (о каком стихотворении идёт речь) может служить эпизод окончания первого приступа: «Он был жив, и на том спасибо. Спинка скамьи, к которой он привалился, ощущалась столь же явственно, что и его одежда, бумажник или год великого московского пожара – 1812-й» [Набоков, 2015: 38]. В известном стихотворении поэта есть несколько важных для нас мотивов. Первый из них – величие России, прославление родины, собственной нации. Второй – изгнанничество. В тексте Пушкин даёт амбивалентную оценку Наполеону. С одной стороны, он описан как захватчик («Во след тирану полетело, / Как гром, проклятие племен...» [Пушкин, 1959а: 162]), с другой – писатель не может не признать величия Наполеона, подчинившего огромное количество людей своей воле, а также именно благодаря его поражению русские доказали своё величие. Лирический герой сочувствует Наполеону, его положение изгнанника вызывает жалость и прощение: «Искуплены его стяжанья / И зло воинственных чудес / Тоскою душного изгнанья / Под сенью чуждою небес» [Пушкин, 1959а: 163]. Таким образом, в пушкинском стихотворении, которое Пнин читал мальчиком, и воспоминание о котором посредственно, через важнейшую деталь Отечественной войны 1812 года возникает при первом приступе и уже целиком при втором, сочетаются несколько важных для Набокова мотивов: величие русской нации и изгнанничество. Пушкин, ещё не зная в 1814 году, что в скором времени сам займёт приближенное к изгнаннику положение, проявляет сочувствие по отношению к великому завоевателю. Так и Набоков, при первом упоминании пушкинского текста

лишь намекает на печальное положение изгнанников, напоминает о былом величии своей страны, постепенно переходя с помощью других аллюзий к пушкинским произведениям к идее постепенного конца русской дореволюционной культуры.

### 2.1.2. Толстой

Влияние творчества Толстого на тексты В.В. Набокова анализировалось в диссертациях М.Р. Михайловой [Михайлова, 2002], Л.Н. Целковой [Целкова, 2001] и А.В. Щербенка [Щербенок, 2001], где были рассмотрены произведения т.н. «русского периода». Компаративный анализ стиля писателей осуществляет Б. Бойд в англоязычной работе «Tolstoy and Nabokov» [Boyd, 2011] на материале романов «Анна Каренина» и «Лолита». Фрагментарно «Толстовскую тему», т.е. аллюзии на тексты и факты из биографии, в романах Набокова анализируют J. Foster [Foster, 1995] и G. Varabtarlo [Varabtarlo, 1989]. Однако автономно персональный «текст» писателя-предшественника в творческом сознании автора романов не становился объектом исследования.

Напомним, что Л.Н. Толстой, как и А.С. Пушкин, как писатель и философ всегда находился в центре внимания набоковских работ. Во время «расставления оценок» классикам Толстому Набоков всегда «выставлял» отлично. Для нас важным является тот факт, что Толстой для литератора всегда остаётся на первом месте, несмотря на меняющееся мнение о творчестве других писателей.

«Толстовский текст» по количеству упоминаний в романе «Пнин» сопоставим с «Пушкинским». Оба «текста» вводятся в художественное пространство произведения одновременно. Во время чтения складывается впечатление, что данные персональные тексты выполняют противоположные семантические функции: обозначение воскрешения и увядания эмигрантской культуры.

Для того чтобы понять авторскую логику построения оппозиции «текстов», возникающую при первом прочтении, и её разрушение при перечитывании, мы проанализируем поочерёдно каждую главу, следя за тем, какие функции в них выполняют персональные тексты и какое значение для романа приобретают в итоге.

В первой главе у главного героя, профессора-слависта Тимофея Пнина случается сердечный припадок, после чего автор кратко описывает семью героя, а именно акцентирует внимание на том факте, что отец Пнина лечил Толстого от конъюнктивита. Здесь же, в конце главы, у героя возникает «лёгкая рябь, вызванная его недавним припадком» и как следствие галлюцинация, во время которой герой вспоминает гордый взгляд родителей, когда он маленьким мальчиком читал стихотворение Пушкина. Таким образом, оба персональных текста вводятся в художественное пространство романа во время предсмертных приступов и несут в себе оттенок смертности. Уточняя значение смертности, мы опираемся на определение, данное Р.Л. Красильниковым в статье «Эпистемологические проблемы гуманитарной танатологии», а именно «литературный опыт осмысления смерти» [Красильников, 2015: 14].

Во второй главе «тексты» вводятся с помощью описания возлюбленных/жён: «Тургенев – сказал Пнин, возвращая её руку на стол, – должен был валять дурака в шарадах и tableaux vivants ради некрасивой, но обожаемой им певицы Полины Виардо, а г-жа Пушкина как-то сказала: “Ты надоедаешь мне своими стихами, Пушкин”, а жена исполина, исполина Толстого – подумать только! – на старости лет предпочла ему глупого музыканта с красным носом!» [Набоков, 2015: 59]. В данном случае оба «текста» продолжают смертельную мотивную линию, т.к. Пушкин, Тургенев и Толстой выстраиваются в один образный ряд: мужчины, страдавшие от неудачного выбора возлюбленной. Здесь смертность обусловлена именно соотнесённостью женских персонажей романа с образом *femme fatale*.

В третьей главе намечается новая роль персональных текстов – они воспринимаются как источник знаний об отечественной культуре. Так, Пнин, уже выходя из дома на работу, вспоминает, что забыл взять книгу о Толстом, требуемую библиотекой для другого читателя. Пнин не может не вернуть том (хотя хочет его оставить), потому что одобряет тягу к исследованию русской литературы. Ту же роль – роль передачи знаний – выполняет «Пушкинский текст», вводимый с помощью читаемой профессором лекции об элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Элегический жанр как таковой несёт в себе оттенок смертности. Кроме того, Пнин акцентирует внимание своих студентов на особенности характера автора стихотворения – пушкинской привычке задумываться, где бы он ни находился и что бы он ни делал, пытаться предугадать время и место собственной смерти.

Пнину как учителю русского языка следовало придерживаться грамматических упражнений, однако, встретив данную фразу в учебнике («брожу ли я вдоль улиц шумных»), профессор не смог удержаться от удовольствия «увести своих студентов на литературную экскурсию» [Набоков, 2015: 88]. «Толстовский» и «Пушкинский текст» в описанных эпизодах являются способом передачи знаний о русской культуре, однако пушкинская элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» содержит рассуждения лирического героя о предстоящей смерти, которые передаются Пнину во время посещения библиотеки для возврата книги и которые возникают из-за воспоминаний о России: Пнин по дороге падает и роняет том, раскрывшийся на странице с фотографией Толстого. В этот момент герой думает: «В бою ли, в странствии, в волнах? На кампусе в Вэйнделе?». В приведённом фрагменте персональные тексты писателей работают на усиление смертности третьей главы. В эпизоде, связанном с посещением библиотеки (любимого места Пнина), символом хранилища русской дореволюционной культуры, книги изображены как нечто драгоценное: «Ворча себе под нос, он отнёс громоздкую, сконфуженную книгу в свою любимую нишу и там оставил её, завернув в кашне» (о томе «Золотого фонда

литературы»; «...русские классики с ужасными и трогательными камнями на переплётах, с тисненными на них профилями поэтов, напоминавшими прослезившемуся Тимофею его отрочество, когда он, бывало, машинально водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому бакенбарду или запачканному носу Жуковского» [Набоков, 2015: 100].

Необходимо отметить, почему именно библиотека является любимым местом главного героя. Пнин – представитель русской культуры; фундаментальное значение для него имеет желание окружающих разобраться в его отечественном наследии. Однако ни один из описанных персонажей в университете не может/не желает заниматься этим всерьёз. Так, дважды в романе демонстрируется абсолютное непонимание президентом Вэйндельского колледжа Пуром, главным человеком в учебном заведении, русской культуры. Во Фриз-Холле висит портрет президента, где изображены «свитки, вручаемые ему Рихардом Вагнером, Достоевским и Конфуцием – эту группу лет десять тому назад Олег Комаров с кафедры изящных искусств вписал в знаменитую фреску Ланга...» [Набоков, 2015: 92–93]. Отношение Набокова к Пуру выражается во включении достоевского персонального текста, а также эмигранта-носителя ложных ценностей (см. далее). Президент вновь появляется в пятой главе романа, «известный умением блеснуть красным словцом; в той же речи он отпустил комплимент и по адресу другого застенка, “России – страны Толстого, Станиславского, Раскольникова и других превосходных великих людей”» [Набоков, 2015: 170]. Пур ставит в один ряд великого писателя рядом с вымышленным героем Достоевского, что изобличает отсутствие знаний в области русской литературы. Важным является не только то, что такой человек управляет учебным заведением, где работает Пнин, но и что здание университета «соприкасается» с домом президента, т.е. непосредственно с ним связано. Библиотека, в свою очередь, находилась отдельно ото всего. Сравним описание архитектурного плана университета («Летом её шпалеры оживлялись трепещущими цветами; но теперь её наготу насквозь продувал

ледяной ветер, и кто-то надел найденную красную рукавицу на рыльце мёртвого фонтана, от которого *ответвление галереи* вело к дому президента» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 92]) и библиотеки («Библиотека вэйндельского колледжа не присоединялась *никакими галереями* к другим зданиям, но она была сокровенно и прочно соединена с сердцем Пнина» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 94]). Таким образом, именно библиотека, отделённая от всех, кто не обладает знанием о русской культуре, становится «излюбленным прибежищем» главного героя.

Отношение Пнина к книгам подчёркивает роль «Толстовского» и «Пушкинского текстов» в романе в качестве символов отечественной классики и русской дореволюционной культуры как таковой, что в совокупности с мыслями героя о смерти обосновывает новый и наиболее важный для произведения моральный мотив – увядание русской культуры за рубежом. Однако в конце главы намечается оппозиция текстов по принципу обозначения «витальности», надежды на развитие русской культуры в эмиграции – «моральности», неспособности обрести дом на чужой территории и невозможности преемственности отечественного интеллектуального наследия. Оппозиция вводится через два следующих друг за другом сна главного героя. Первый является бессознательной реакцией на увиденную фотографию Толстого, открывшуюся при дневном падении книги. Сравним описание сна и фотографии: Когда Пнин идёт в библиотеку «Помимо толстого тома под мышкой правой руки он нёс в левой свой старый, среднеевропейской разновидности чёрный портфель...»; «...при падении раскрывшийся на снимке русского луга, по которому по направлению к фотографическому аппарату брёл Лёв Толстой, а за ним стояли долгогривые лошади, тоже повернувшие к фотографу свои простодушные морды» [Набоков, 2015: 95–96]. Во сне: «Путник продолжал мысленно идти по этой дороге на докучном обратном пути в своё анахроническое жилище, он опять был юношей, бродившим по этим лесам с толстой книгой под мышкой; дорога вывела к романтическому, раздольному,

любимому, светлому простору большого поля, не скошенного временем (лошади скачут прочь меж высоких цветов, вскидывая серебристыми гривами)...» [Набоков, 2015: 105–106] Роман сконструирован так, что сам Пнин существует в координатах русской литературы: комфортно ощущает себя в библиотеке, вместо уроков русского языка читает лекции о поэзии, во сне соотносит себя с Толстым.

Очевидно, что первый сон является счастливым воспоминанием о доме, детстве, родине. «Толстовский текст», становится способом обозначения витальных мотивов. В противоположность ему приведём описание второго сна: «Комаров в небесно-голубой рубашке склонился над гитарой, настраивая. Праздновалось чьё-то рождение, невозмутимый Сталин с глухим стуком опустил свой шар на выборах правительственных гробonosцев. В бою ли, в стран..., в волнах, в Вэйнделе. “Вондерфуль!” – сказал д-р Бодо фон Фальтернфельс, оторвавшись от своих бумаг» [Набоков, 2015: 106].

Необходимо пояснить, почему данный сон является кошмарным и за счёт чего усиливается смертность введённого в сновидение «Пушкинского текста». Олег Комаров – коллега Пнина; как и главный герой, приехал в Америку из России, однако, исходя из описания его поведения за границей (организация псевдорусских вечеров с водкой, отсутствие интереса к русской литературе и т.д.), Комарова нельзя назвать одним из истинных хранителей отечественной культуры, которые, по логике Набокова, ностальгируют по имперской России, не принимают идеологии Советского Союза и не перенимают ложных западных тенденций («Этот Комаров, из казаков, был коротенький коротко остриженный человек с ноздрями, как у черепа. Они с Серафимой, его крупной, радушной москвичкой-женой, носившей на длинной серебряной цепочке тибетский амулет, который свешивался на её большой, мягкий живот, время от времени устраивали “русские” вечера, с “русскими” закусками и гитарой и более или менее поддельными народными песнями, и там застенчивых аспирантов обучали обряду вкушения водки и

прочим затхлым русским обычаям; <...> Только другому русскому была понятна эта смесь черносотенства с советофильством, свойственная псевдокрасочным Комаровым, для которых идеальная Россия состояла из Красной Армии, помазанника-государя, колхозов, антропософии, Русской Церкви и гидроэлектростанций» [Набоков, 2015: 93]).

Комаров и Пнин – собирательные образы двух типов эмигрантов: сохранившего и не сохранившего культурные ценности своей страны за границей. Комаров является в страшном сне главному герою, т.к. персонифицирует всю лжекультуру русской эмиграции, является разрушителем настоящих ценностей. Однако здесь же стоит отметить, что несмотря на всю неприязнь главного героя и рассказчика к «комаровым», именно такой тип людей добивается успеха, живёт более зажиточно и легче продвигается по карьерной лестнице, т.е. именно Комаров способен выжить за границей, в отличие от Пнина. Следующая фигура, появляющаяся во сне, – доктор Бодо фон Фальтернфельс. Представленный персонаж тесно связан с темой утраты дома. Пнин не мог найти подходящего жилища для себя и менял его каждый семестр. В университете ему удаётся найти себе место: ему отдали в безраздельное пользование кабинет «Р», который он «любовно пнинизировал». Однако, возвратившись в свой кабинет после летнего преподавания в Вашингтоне, Пнин обнаружил, что вся его мебель сдвинута в тёмный угол, а на его месте сидел недавно импортированный австрийский учёный, д-р Бодо фон Фальтернфельс; и с той поры кабинет “Р” утратил всю привлекательность. Таким образом, персонаж отбирает символический «дом» Пнина, название кабинета – «Р» – наталкивает на параллель с Россией, так же утерянной, невозвратной (стоит отметить, что в романе «Бледное пламя», где Пнин появляется в новом образе успешного профессора, он снова находится в любимом месте – библиотеке – рядом с хранилищем «Р»).

Витальность «Толстовского текста» заключается не только в вызванных ассоциациях о счастливом прошлом в России, эта мотивная линия

продолжается в четвёртой главе романа, посвящённой взаимоотношениям Виктора – сына Лизы и Эриха Винда – и главного героя.

Пнин как духовный отец Виктора стремится передать ему свои знания и привить любовь к русской литературе. Так, например, главный герой падает с лестницы и комментирует происходящее: «Это как в прекрасной повести Толстого – вам надо как-нибудь прочитать её, Виктор, – об Иване Ильиче Головине, который упал, в силу чего получил почку рака» [Набоков, 2015: 137]. Упоминание повести в главе, где вводится новый персонаж Виктор, неслучайно, т.к., исходя из содержания данной и последующих глав, мы можем установить параллель между парами героев: Пнин – Виктор, Иван Ильич – сын-гимназист. Героя повести во время его болезни по-настоящему понимал и жалел только слуга Герасим и ребёнок. Так же и Виктор – духовный сын – единственный, кто понимает Пнина и поддерживает с ним связь (в конце романа мы узнаём, что мальчик подарил герою красивую вазу и что они продолжают переписку). «Толстовский текст» в данном эпизоде символизирует культурное наследие: на Виктора, с которым Пнин чувствует духовную связь, герой возлагает надежду передачи тех знаний, которые у него остались, что обеспечило бы их «жизнь» в будущем.

Пятая глава посвящена собранию русских эмигрантов, ностальгирующих о потерянной родине и во время своих бесед вспоминающих интересные факты, касающиеся русской литературы. Так, один из эмигрантов – по фамилии Болотов – говорит: «А знаете, <...> я в седьмой раз перечитываю “Анну Каренину” и получаю такое же наслаждение, как не то что сорок, а целых шестьдесят лет тому назад...» [Набоков, 2015: 153]. Далее Болотов и Пнин подробно обсуждают роман. Интертекст в данном случае вновь выступает в качестве хранилища знаний, русской культуры, которую эмигранты пытаются поддерживать.

Так выстраивается оппозиция «Пушкинского» и «Толстовского текста»: сначала оба «текста» связаны так или иначе с темой смерти, затем эту функцию выполняет только «Пушкинский» интертекст. Однако при

более подробном анализе становится очевидным, что данная оппозиция мнимая и «Толстовский текст» лишь продолжает смертельную мотивную линию в произведении.

Следуя логике Набокова, всегда надеявшегося не на читателя, а на внимательного перечитывателя, мы повторно обратимся к эпизодам с «Толстовским текстом», чтобы показать, как автор нейтрализует им же выстроенную оппозицию. Витальная линия намечается в третьей главе, где Пнин надеется передать книгу в библиотеку для другого читателя. Размышляя над тем, кого могло бы увлечь творчество Л.Н. Толстого, герой подходит к своему коллеге Комарову, однако выясняется, что его не интересует данная книга. Также главный герой замечает, что и его студенты не могли взять этот том. Такую характеристику учащихся мы встречаем в начале романа: «В осеннем семестре того года (1950-го) в списках на курсах русского языка значились: одна студентка (пышнотелая и серьёзная Бэтти Блисс) в средней группе; один студент Иван Дуб (пустой звук, ибо он так и не воплотился) в старшей; и трое в процветавшей начальной: Джозефина Малкин, предки которой были родом из Минска; Чарльз Макбет, сверхъестественная память которого уже одолела десять языков и готова была поглотить ещё с десятков, и томная Айлина Лэйн, которой кто-то сказал, что, выучив однажды русский алфавит, можно в принципе читать “Анну Карамазову” в оригинале» [Набоков, 2015: 20].

Очевидно, что такие студенты не могут быть по-настоящему заинтересованы русской культурой, а самое главное – не способны стать её новыми хранителями. В конце мы узнаём, что тем другим читателем, требовавшим книгу, оказывается сам Пнин.

При встрече с Виктором Пнин долго выбирает подарок: он останавливается на футбольном мяче. В разговоре с мальчиком герой говорит о спорте, в том числе здесь привлекается «Толстовский текст» (в «Анне Карениной» появляется первое описание тенниса). Впоследствии

Пнин узнаёт, что Виктора совершенно не интересует спорт, поэтому футбольный мяч приходится выкинуть.

Последнее введение «Толстовского текста» происходит в пятой главе на встрече эмигрантов-хранителей русской культуры. Однако на этой же вечеринке рушится последняя надежда на возможность её сохранения и преемственность, т.к. дети, приехавшие со своими родителями, уже принадлежат другой стране: они разговаривают только по-английски и их совершенно не интересуют рассказы родителей о национальной культуре, в частности, рассуждения о романе «Анна Каренина», который является для русского человека очень важной книгой. Кроме того, некоторые из эмигрантов просто не имеют потомства.

Таким образом, оппозиция «Пушкинского» и «Толстовского текста» по типу «мортальность» – «витальность» является мнимой. Во-первых, следуя логике Набокова, приблизиться к пониманию истины можно только в пороговой ситуации, т.е. в момент близости к смерти. Так, Набоков вступает в диалог со своими предшественниками – Пушкиным и Толстым – с помощью обращения к их текстам, в которых представлена такая пороговая ситуация, раскрывающая функции персональных текстов в романе. Во-вторых, оба интертекста вводятся, для характеристики этико-эстетической и духовно-ценностной ориентации русской диаспоры и для обозначения постепенного физического ухода как самих эмигрантов, так и русской культуры, последними хранителями которой они являются. Набоков встраивает в своё произведение мнимое противопоставление персональных текстов для иллюстрации ложных надежд, которые есть у русских эмигрантов, и указания причин невозможности их исполнения.

Важно, что книги Пушкина и Толстого находятся в библиотеке, символическом убежище Пнина, где он всё ещё может таить надежду на воскрешение русской культуры, а портрет Достоевского – в университете, где нет единомышленников главного героя, а также его герой упоминается в речи Пура (что оскорбляет русскую культуру, о которой говорит президент и

которая обозначается с помощью образа Толстого). Таким образом, мы можем сделать вывод, что Набоков разделяет писателей на тех, кто является символом русской литературы, и на тех, кого можно назвать ложным, хоть и популярным её представителем, т.е. автор романа видит свою роль в литературном поле в качестве систематизатора русской литературы, определяющего места писателей и их произведений в культурной иерархии.

## 2.2. Персональные тексты современников

Если золотой век русской литературы в «Пнине» представлен фигурами Пушкина и Толстого, то серебряный – Ахматовой и ее подражательницами. Набоков обращается к её ранней поэзии, прежде всего, к первым двум сборникам «Вечер» и «Чётки», поэтика которых пародийно представлена в стихотворениях героини романа Лизы Боголеповой (Винд) и которые, по мнению А. Арьева, выступают в качестве «закамуфлированной атаки» на творчество поэтессы [Арьев, 2001: 182]. В этих вставных текстах автор произведения акцентирует следующие черты ахматовской поэзии: 1) тема неразделённой/несчастной любви; 2) сочетание двусложных и трёхсложных стоп (неподходящее, с точки зрения писателя, использование метра); 3) повторение слов (губы, глаза); 4) образ монашенки-блудницы. В романе пародийно изображена также личность Ахматовой как воплощение идей модернизма. О восприятии набоковского романа самой поэтессой Лидия Чуковская писала: «Гневная тема нынешнего вечера – “Пнин” (я забросила ей книгу в промежутке). Книга ей вообще не понравилась, а по отношению к себе она нашла ее пасквилянтской. Книга мне тоже не нравится, или, точнее, не по душе мне та душа, которая создает набоковские книги, но пасквиль ли на Ахматову? или пародия на ее подражательниц? сказать трудно. Анна Андреевна усматривает безусловный пасквиль» [Чуковская, 1952–1962: 458]. Как видно из приведённой цитаты, автор мемуаров не даёт окончательного ответа, что именно пародирует Набоков:

эпигонство или оригинал, и предоставляет читателям самостоятельно ответить на этот вопрос. Мнение А. Арьева по этому поводу однозначно: «На подражателей пародий не пишут, тем более авторы масштаба Набокова. То есть невозможно спародировать копию, не пародируя оригинал» [Арьев, 2001: 182].

По наблюдению Ю.Н. Тынянова, «...направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого), т.е. пародийность, тесно связана со значением этого другого произведения в литературной системе» [Тынянов, 1977: 297]. Набоков в отзывах на женскую поэзию в журнале «Руль» (1927) писал, что раннее творчество Ахматовой пагубно влияет на поэтесс-эмигранток. Закономерно, что основным предметом пародии в романе являются её первые книги стихов. Один из подробнейших анализов пяти сборников представлен в работе Б.М. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923). Первая отличительная черта поэтики, отмеченная исследователем, – лаконизм как принцип построения: «Все сжалось – размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объём эмоций или поводов для лирического повествования» [Эйхенбаум, 1969: 86]. Ахматова, в отличие от символистов, демонстрирует свой интерес к ограниченному числу тем; в первых двух сборниках «Вечер» и «Чётки» доминантой является неразделённая любовь: «Изо всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку неразделённой любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю – такова была её постоянная тема. У неё был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной» [Чуковский, 2013: 10]. В романе тематика стихотворений героини освещается так: «...она – свою психодраматическую деятельность и свою лирическую яйцекладку, повсюду кладя яички, как пасхальный кролик, и в этих зелёных и фиолетовых стихах – о ребёнке, которого она хочет носить, и о любовниках, которых она хочет иметь, и о Петербурге...» [Набоков, 2015: 62]. В ранней поэзии Ахматовой есть известные, но немногочисленные стихотворения на

тему материнства, однако достаточно большое количество произведений посвящены реальным или абстрактным возлюбленным (Гумилёв, Анреп, Модильяни), а также Петербургу, Царскому Селу и другим местам, где жила поэтесса. Также если обратить внимание на размер и использованную лексику в одном из стихотворений Лизы Боголеповой, то можно сразу провести параллель с ахматовским «Все мы бражники здесь, блудницы...», что и предлагает нам сделать М.Д. Шраер [Шраер, 2000]:

«Пнин» Набокова	«Чётки» Ахматовой
<p>Я надела темное платье И монашенки я скромней Из слоновой кости распяты Над холодной постелью моей. [Набоков, 2015: 75]</p>	<p>Ты куришь черную трубку, Так странен дымок над ней. Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней. [Ахматова, 2012: 25]</p>

Помимо этого, обращает на себя внимание ритмический рисунок произведений: «Ими [акмеистами] – и больше всего Ахматовой – окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, ... в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов»; «В первых ее сборниках преобладает так называемый “паузник”, особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными» [Эйхенбаум, 1969: 109]. Это сочетание двусложных и трёхсложных размеров можно наблюдать в таких стихотворениях, как: «Все мы бражники здесь, блудницы...», «Настоящую нежность не спутаешь...», «Умирая, томлюсь в бессмертья...», «Смятение», «Мальчик сказал мне...» и др. В подобных стихотворениях чаще всего встречается сочетание анапеста с ямбом. Как отмечает Эйхенбаум, такая ритмико-интонационная композиция характерна именно для первых двух сборников, затем поэтесса возвращается к строгим формам (преимущественно к пятистопному ямбу). Похожую

тенденцию отмечает М.Л. Гаспаров в статье «Стих Ахматовой: четыре его этапа» [Гаспаров, 1989]. Помимо общепринятой периодизации на раннее (пять первых сборников) и позднее творчество (стихотворения, написанные после “Anno Domini”) Гаспаров предлагает разделять каждый этап ещё на две части. Для первого, интересующего нас, периода 1909–1913-го гг. характерно господство дольника и наличие неточных рифм (около 10%). Отметим, что рассказчик в романе также акцентирует внимание на использовании поэтессами «ахматовской школы» этого типа рифм: «Такие неполные рифмы, как “сказал – глаза”, считались весьма элегантными» [Набоков, 2015: 222].

Скорее всего, именно дольник (паузник или сочетание двусложных и трёхсложных стоп) имел в виду автор «Пнина», говоря о «запинающемся анапесте» Лизы Боголеповой. Отношение Набокова к данному размеру явно отрицательное, т.к. у него ранее сложился конкретный, чёткий образ каждого размера и способа его применения. Так, в сборнике «Стихи» в некоторых своих текстах он уделяет внимание анапесту. В «Размерах»: «А хочешь петь – в эоловом размахе / анапеста – звон лютен и ветрил» [Набоков, 2004б: 600]. Эоловая арфа становится для Набокова неким «индикатором», обозначающим эстетическую гармонию, присутствие «потусторонности». «Я говорю о “потусторонности”, как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении “Влюбленность”. <...> Но ближе всего он к ней подошел в стихотворении “Слава”, где определил её совершенно откровенно как тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может» [Набокова, 1997: 342–343]. Вторая часть стихотворения, посвящённая тайне творчества («Но однажды, пласты разуменья дробя, / углубляясь в своё ключевое, / я увидел, как в зеркале, мир и себя / и другое, другое, другое» [Набоков, 2008б: 420]), которую нельзя, невозможно раскрыть до конца, написана анапестом; в первом стихе читаем: «И тогда я смеюсь, и внезапно с пера / мой любимый слетает анапест...» [Набоков, 2008б: 421]. Набоков использует данный метр для описания момента рождения стихотворения, творчества, неотделимого в сознании писателя от присутствия того «потустороннего», о первостепенном

значении которого для автора «Пнина» писала В. Набокова. Анапест, по мнению писателя, должен использоваться при наличии в тексте темы «потустороннего», т.е. загробного мира или мира творчества, фантазии, тех вещей, которые находятся за гранью обыденного, привычного. В своих стиховедческих штудиях Набоков предвосхитил концепцию «семантического ореола», предложенную М.Л. Гаспаровым в книге «Метр и смысл»: «4–3 ст. анапест – другой вариант выравнивания того же 4–3 ударного европейского дольника в ровный трёхсложный метр. Семантика та же, романтическая и патетическая...» [Гаспаров, 2012: 390]. Пародийные стихотворения в «Пнине», написанные «запинающимся анапестом» и посвящённые другой проблематике (часто любовной), воспринимаются через призму авторской иронии.

Однако Набоков реагирует не только на семантику, но и на «запинание» метра, которому противопоставляет пушкинский ровный классический ямб. В своей рецензии на стихи И.А. Бунина, являющиеся для Набокова эталоном современной лирики, критик отсылает читателя более чем к 15-ти произведениям поэта, отмечая, что «музыка и мысль в бунинских стихах настолько сливаются в одно, что невозможно говорить отдельно о теме и о ритме» [Набоков, 1997б: 29]. Все упомянутые в рецензии стихотворения характеризуются чистотой используемого метра – для писателя важно слияние формы и вкладываемого в неё смысла. Так, например, в стихотворении Набокова «Поэту» читаем: «... но рифмою трёхсложной, / размером ломаным не злоупотребляй. / Отчётливость нужна и чистота и сила» [Набоков, 2004б: 468]. Сам Набоков может использовать несколько размеров в одном стихотворении, например, в «Славе», однако в рамках одного стиха поэт не смешивает метры, как это делала Ахматова. Каждый размер используется с чётко осознаваемой целью для передачи определённого смысла. Говоря об одной из важнейших особенностей творчества Набокова, В. Ходасевич подчеркивал: «Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но вне

формы оно не имеет бытия и, следовательно, – смысла. <...> При тщательном рассмотрении Сириин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема...» [Ходасевич, 1997: 241].

Третья отличительная особенность поэтики – ограниченный состав лексики, повторяющийся из стихотворения в стихотворение, который «не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею» [Эйхенбаум, 1969: 135]. В частности, в поэзии Ахматовой часто встречаются слова «глаза» и «губы», на что указывает Набоков в рассматриваемых пародийных стихотворениях: «Но есть роза ещё нежней / Розовых губ моих...», «И я опустила глаза...» [Набоков, 2015: 222]. Кроме того, сборник стихотворений, написанный героиней «Пнина», называется «Сухие губы». Другой важнейшей особенностью поэтики Ахматовой является оксюморонность создаваемых образов: «Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов»; «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то “блудницы” с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощенье» [Эйхенбаум, 1969: 136]. Такой же образ для своей лирической героини выбирает поэтесса из набоковского романа: «И монашенки я скромней... Но огни небывалых оргий / Прожигают моё забытьё...» [Набоков, 2015: 75]. Приведём стихотворения «ахматовской» героини романа.

1.

Я надела темное платье,  
И монашенки я скромней;  
Из слоновой кости распяты  
Над холодной постелью моей.  
Но огни небывалых оргий  
Прожигают мое забытьё  
И шепчу я имя Георгий –

Золотое имя твое! [Набоков, 2015: 75]

2.

Самоцветов кроме очей

Нет у меня никаких,

Но есть роза еще нежней

Розовых губ моих.

И юноша тихий сказал:

«Ваше сердце всего нежней...»

И я опустила глаза... [Набоков, 2015: 222]

В-четвёртых, в первом стихотворении стоит отметить образ «женщины в чёрном», как характерное облачение церковной служащей («Я надела тёмное платье»), сочетающей религиозность и греховность («И монашенки я скромней; / Из слоновой кости распяты»; «Но огни небывалых оргий прожигают моё забытьё»). Также ещё одним из прототипов лирической героини Ахматовой является блоковская Незнакомка. Преклонение Ахматовой перед Блоком общеизвестно – ср. фрагмент из воспоминаний А. Наймана<sup>6</sup>.

По мнению Н.Г. Мельникова, прототипом поэтессы в «Пнине» следует считать Л.Д. Червинскую: «Представительница нелюбимой Набоковым монпарнасской богемы, славившаяся, если верить воспоминаниям современников, довольно беспорядочным образом жизни, Червинская, вероятно, является одним из житейских про-образов Лизы Пниной, на чьи “каштановые кудряшки” влиятельный литературный критик Жоржик

---

<sup>6</sup> «Ахматова – глуше, чем до сих пор, и потому значительней – произнесла: “А вы думаете, я не знаю, что символизм, может быть, вообще последнее великое направление в поэзии”» [35. С. 31–32]; «... я сказал: “Где-то есть стихи такие прекрасные, что всё, что написано здесь на земле, – Анна Андреевна, простите меня, и ваши тоже, – в сравнении с ними страшная грубость, неблагозвучие, косноязычие. <...> Может быть, какими-то строчками даёт о них представление, хотя и самое отдалённое, только Блок...” Прошло несколько мгновений тишины, для меня в ту минуту совершенно естественной. Нина Антоновна и Борис, видя, что А.А. молчит, стали подтрунивать надо мной в том же стиле, что и в машине. Внезапно Ахматова очень серьёзно произнесла: “Нет, он дело говорит”» [Найман, 2016: 41].

Уранский “преспокойно возложил поэтическую корону Анны Ахматовой”, равно как прототипом продажного писаки – сам Г. Адамович, в рецензии на очередной поэтический сборник своей ученицы заявивший, что “она вообще – прямая и едва ли не единственная преемница Ахматовой в нашей литературе”» [Мельников, 2000: 644–645]. Георгий Адамович даёт довольно высокую оценку стихотворениям Червинской; он не только сравнивает её творчество с поэзией Ахматовой, но и ставит в один ряд с русскими классиками<sup>7</sup>. Отметим, что третьим мужем Лизы становится тезка Адамовича – человек с «золотым именем» Георгий. Образ набоковской героини совпадает с описанием Червинской и является воплощением популярного в начале XX в. образа *femme fatale*. Социально-культурное явление «ахматовщины», характеризовавшееся подражанием не только ее произведениям, но и жизнетворческой установке «императрицы»<sup>8</sup>, становится в романе «Пнин» репрезентантом поэзии серебряного века и сопоставляется с золотым веком русской классики.

---

<sup>7</sup> «Но Ахматова без всякого самоумаления могла бы сказать Червинской то, что Толстой без всякого самоумаления говорил Чехову: “мне уже так не написать”, то есть не овладеть уже каким-то усовершенствованием, внесенным вами в писательское ремесло. Точность Червинской идёт дальше ахматовской, проникает в новые области и обходится без образов» [Адамович, 1937: 3].

<sup>8</sup> См.: [Жолковский, 1998].

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В. Набоков в своих произведениях обращается к персональным текстам классиков и современников. А.С. Пушкин и Л.Н. Толстой являются центром «переписываемого» набоковского канона. Их персональные тексты – ключевые для романов писателя. С одной стороны, так литератор обозначает этико-эстетические ценности русской эмиграции, с их установкой на сохранение и продление дореволюционной культуры. С другой – Набоков использует аллюзии на произведения и поведенческие особенности тех же самых авторов в ходе рефлексии о завершении данного этапа русской культуры.

Персональные тексты современников художник применяет для создания образа эмигранта, приспособившегося к действительности западного мира, нередко забывшего классику и следующего только модным тенденциям современности. Однако именно такой тип эмигранта, «нового человека», способен «вписаться» в западную жизнь, в то время как хранители русской культуры не обретают на чужбине нового дома.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повышенный интерес В. Набокова к классике обусловлен, прежде всего, настроением писателя на продление традиций, сохранение национального канона, что, в то же время, не исключало возможности его пересмотра.

Набоков, как и некоторые другие современники (например, И.А. Бунин), «переписывал» русскую литературную классику. Однако отличительная черта его творческого метода заключается в создании собственной литературной «коллекции». Из-за особенностей мировосприятия<sup>9</sup> писатель не просто предлагал свой вариант канона, но собирал различные эпизоды, детали художественных текстов разных авторов, их характерные поведенческие жесты, жизнетворческие стратегии, фиксировал их в своих произведениях. Так, Пнин не просто рассказывает Виктору об Иване Ильиче Головине, а другим эмигрантам – об особенностях художественного времени в «Анне Карениной». Это филологические наблюдения, сделанные самим Набоковым, и он таким образом передаёт свою коллекцию внимательному перечитывателю. Так же в «Даре» писатель предлагает свою концепцию искусства, противопоставляя эстетику Чернышевского эстетике Пушкина.

Если другие писатели-современники помещали свои наблюдения в литературные манифесты, критические статьи и эссе (Ахматова, Цветаева и др.), то Набоков органично включает филологические изыскания и лекционные материалы в свои произведения. Важно отметить и то, что в отличие от других писателей, работавших на карточках, именно Набоков сделал этот механизм письма частью своего жизнетворческого проекта: подробно рассказывал о нём в интервью и даже написал роман «Бледное пламя», в котором этот прием демонстрируется. Для Набокова было важно показать свой метод работы над текстом и то, что всё в его мире

---

<sup>9</sup> Как лепидоптеролог, Набоков более внимательно присматривался к окружающему миру, ловил бабочек, пересматривал основания таксономии, вносил изменения в систему.

систематизировано, зафиксировано, разложено по полочкам. Как профессиональный ученый – энтомолог и филолог – Набоков, безусловно, осознавал, что именно описание и систематизация наследия русской литературной классики является последним, завершающим этапом её существования.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б.В. Набоков и набоковиана // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 846–862.
2. Аверин Б.В. «Гений тотального воспоминания» // Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 5–15.
3. Адамович Г.В. Литературные заметки // Последние новости. Париж, 1937. № 5927. С. 3.
4. Адамович Г.В. Сириин // Адамович Г.В. «Последние новости». 1934–1935. СПб.: Алетейя, 2015. С. 9–13.
5. Аксаков И.С. Речь о А.С. Пушкине. // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М.: Современник, 1981. С. 263–280.
6. Александров Д. Набоков – натуралист и энтомолог // В.В. Набоков: et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 429–438.
7. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. 148 с.
8. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск: Сиб. фед. ун-т, 2016. 468 с.
9. Арьев А. Вести из вечности (о смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 169–193.
10. Ахматова А.А. Все мы бражники здесь, блудницы... // Сад. СПб.: Амфора, М.: ИД Комсомольская правда, 2012. С. 25.
11. Бабииков А.А. Прочтение Набокова: изыскания и материалы. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. 816 с.
12. Барабтарло Г. Разрешённый диссонанс // Набоков В.В. Пнин. СПб.: Азбука, 2015. С. 235–305.

13. Бахтин М.М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст 1976. М.: Наука, 1977. С. 293–316.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы творчества Достоевского. Киев: Next, 1994. С. 181–492.
15. Белоусова Е.Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов). Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2007. 272 с.
16. Бенъямин В. О коллекционерах и коллекционировании. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. 104 с.
17. Бессонова А.С. «Истина Пушкина» в творческом сознании В.В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Коломна: 2003. 26 с.
18. Бойд Б. «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 576 с.
19. Бунин И.А. Миссия русской эмиграции // Руль. Берлин, 1924. № 1013. С. 5–6.
20. Бурдьё П. Поле литературы // Социальное пространство: поля и практики. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 365–472.
21. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
22. Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26–28.
23. Гронас М. Безымянное узнаваемое, или канон под микроскопом // Новое литературное обозрение, 2001. № 7 (51). С. 68–88.
24. Гронас М. Диссенсус // Новое литературное обозрение, 2001. № 7 (51). С. 6–18.
25. Дегтярёв В. Прошлое как область творчества. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 224 с.

26. Долинин А., Сконечная О. Примечания. Отчаяние // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 тт. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 755–778.
27. Долинин А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство, 2019. 648 с.
28. Долинин А. Примечания. Дар // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 634–768.
29. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 тт. Т. 26. Л.: Наука, 1964. С. 136–149.
30. Дубин Б. Идея «классики» и её социальные функции // Дубин Б. Классика, после и рядом. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 9–42.
31. Дубин Б. Институт литературы и фигуры писательского авторитета: классик – звезда – модный автор – культовая фигура // Иностранная литература. 2007. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/5/kl9.html> (дата обращения: 23.06.2019).
32. Дубин Б. Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета // Дубин. Классика, после и рядом. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 96–107.
33. Жолковский А.К. технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1998. С. 193–210.
34. Изер В.К. антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение, 2008. № 94. С. 7–21.
35. Карпов Н.А. Творчество В.В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 217 с.
36. Кертман Л. Безмерности гармония (Пушкин в творческом сознании Анны Ахматовой и Марины Цветаевой) // Вопросы литературы, 2005. № 4. С. 251–230.

37. Козлов В.И. Элегия неканонического периода: типология, история, поэтика: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01. М., 2013. 42 с.
38. Красильников Р.Л. Эпистемологические проблемы гуманитарной танатологии // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 7–17.
39. Куляпин А.И., Скубач О.А. Собиратели хаоса: коллекционирование по-советски // Критика и семиотика, 2005. Вып. 8. С. 180–188.
40. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 243–247.
41. Маневич Г.И. Роман В. Набокова «Дар» и пушкинская формула творчества // Маневич Г.И. Оправдание творчества. М.: Прометей, 1990. С. 211–234.
42. Мельников Н. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910–1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2013. 264. с.
43. Мельников Н.Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, статьи, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
44. Михайлова М.Р. В.В. Набоков и Л.Н. Толстой, особенности эстетической и литературной рецепции: дис.... канд. филол. наук: 10.01.01. Псков, 2002. 175 с.
45. Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 226 с.
46. Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. 672 с.
47. Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2004. 702 с.

48. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.
49. Набоков В.В. Другие берега. СПб.: Азбука, 2015. 384 с.
50. Набоков В.В. Пнин. СПб.: Азбука, 2015. 320 с.
51. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2004. 832 с.
52. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2008. 832 с.
53. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» (“The Gift”) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 43–45.
54. Набоков В.В. Ив. Бунин. Избранные стихи // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 29–32.
55. Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 342–343.
56. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Колибри. 2016. 384 с.
57. Непомнящая Т.Ф. Книги о замечательных людях как тип издания (Серия ЖЗЛ издательства «Молодая гвардия»): автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. 17 с.
58. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пенаты, 1995. 573 с.
59. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 485–507.
60. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by V. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California press, 1992. С. 19–51.
61. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.

62. Петраков И.А. «Пушкинский текст» Набокова // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Омск, 1999. Вып. I. С. 151–155.
63. Питцер А. Тайная история Владимира Набокова. М.: Синдбад, 2016. 528 с.
64. Пономарёв Е.Р. Россия, растворённая в вечности: Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы, 2004. № 1. С. 84–111.
65. Пушкин А.С. Наполеон // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 тт. Т. 1. Стихотворения 1814–1822. М.: ГИХЛ, 1959. С. 160–163.
66. Пушкин А.С. Брожу ли я вдоль улиц шумных... // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 тт. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. М.: ГИХЛ, 1959. С. 264–265.
67. Роупер Р. Набоков в Америке. По дороге к «Лолите». М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2017. 384 с.
68. Старк В.П. Пушкин в творчестве В.В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 768–778.
69. Старк В.П. Владимир Набоков – комментатор «Евгения Онегина» // Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство, 1999. С. 7–26.
70. Сысоева А.В. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: история текста и принципы издания: дис....канд. филол. наук: 10.01.08. СПб., 2011. 177 с.
71. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 тт. Т. 2. М.: Академия, 2004. 368 с.
72. Тун-Хоенштайн Ф. В лаборатории советской биографии: серия «Жизнь Замечательных Людей», 1933–1941 гг. // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век. History and subjectivity in Russia: материалы международного коллоквиума: Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 437–452.

73. Тургенев И.С. Речь по поводу открытия памятника А.С. Пушкину в Москве // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 тт. Т. 15. Корреспонденции. Речи. Предисловия. Открытые письма. Автобиографическое и прочее. 1848-1883. Указатели. М.; Л.: Наука, 1968. С. 70–74.
74. Тынянов Ю.Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1986. С. 192–208.
75. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
76. Фролова О.Е. Пушкинская тема в романе В.В. Набокова «Дар» // Русская речь, 2005. № 3. С. 32–40.
77. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994. 407 с.
78. Фуко М. Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. 48 с.
79. Ходасевич В.Ф. О. Мандельштам. *Tristia* // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 111.
80. Ходасевич В.Ф. Литература в изгнании // Возрождение. Париж, 1933. № 2893. С. 3.
81. Ходасевич В.Ф. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 238–244.
82. Ходасевич В.Ф. Скучающие поэты // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 тт. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 189–193.
83. Цветаева М.И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Мой Пушкин. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978. С. 20–75.
84. Целкова Л.Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: сб. докл. междунар. конф., 15 – 18 апр. 1999 г. СПб., 1999. С. 188–210.

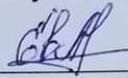
85. Целкова Л.Н. Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20–30-х гг. и в романе «Лолита»: дис....д-ра. филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 429 с.
86. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: в 3 тт. Т. 2. 1952–1962. М.: Согласие, 1997. 832 с.
87. Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 тт. Т. 5. Современники. М.: Агентство ФТМ, 2013. 480 с.
88. Шраер М.Д. Бунин и Набоков: история соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 222 с.
89. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. 384 с.
90. Шраер М.Д. Почему Набоков не любил писательниц? // Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. С. 240–249.
91. Щербенок А.В. Толстой, Чехов, Бунин, Набоков: риторика и история: дис....канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2001. 297 с.
92. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 75–147.
93. Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 197–200.
94. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
95. Barabtarlo G. Phantom of Fact: A Guide to Vladimir Naokov's «Pnin». Ann Arbor: Ardis, 1989. 314 p.
96. Boyd B. Tolstoy and Nabokov // B. Boyd. Stalking Nabokov. New York: Colombia University Press, 2011. P. 229–247.
97. Connolly J.W. Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.
98. Fanger D. Nabokov and Gogol // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, London, 1995. P. 420–428.

99. Foster. J. Nabokov and Tolstoy // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, London: Garland Publishing, 1995. P. 518–528.
100. Nivat G. Nabokov and Dostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, London, 1995. P. 398–402.
101. Shapiro G. Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading». New York: Peter Lang, 1998. 256 p.

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 / К.В. Анисимов

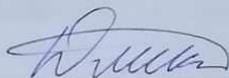
« 01 » июля 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СТРАТЕГИИ СИСТЕМАТИЗАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ В  
РЕЦЕПТИВНОМ СОЗНАНИИ В. НАБОКОВА: ОТ «ДАРА» К  
«ПНИНУ» И «БЛЕДНОМУ ПЛАМЕНИ»**

45.04.01.02 Русская литература

Магистрант



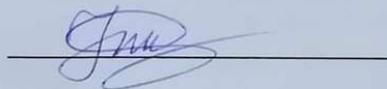
Ю.В. Каминская

Научный руководитель



д-р. филол. наук, доц.  
Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер



О.А. Толстоноженко

Красноярск 2019