

**«Возьмите Жуковского для ноздрей»  
В. Набоков систематизирует наследие В. А. Жуковского:  
от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пнину»**

**Е. Е. Анисимова**

СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, КРАСНОЯРСК

*Аннотация.* Статья посвящена рецепции поэзии Жуковского в творчестве Набокова. В работе привлекаются как выявленные ранее, так и впервые обнаруженные «жуковские» реминисценции в художественных произведениях, филологической и автобиографической прозе писателя. В центре внимания находится «систематизирующая» манера Набокова, производная от его эстетической установки на систематику, интеллектуальную игру, создание «коллекций», таксономий. Исследуются художественные практики остранения памяти о дореволюционной России, переосмысления жанра баллады в литературе XX в. и музыкальной образности Жуковского. Освещаются закономерности рецептивной стратегии Набокова конца 1910-х – 1960-х гг.: в лирике, романах «Приглашение на казнь», «Лолита», «Пнин» и литературоведческих работах этого периода.

*Ключевые слова:* В. А. Жуковский, В. В. Набоков, рецепция, баллада, мотив, сюжет.

УДК 82-1

*Контактная информация:* Анисимова Евгения Евгеньевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры русского

*Анисимова Е. Е.* «Возьмите Жуковского для ноздрей». В. Набоков систематизирует наследие В. А. Жуковского: от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пнину» // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 101–147.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2015. № 1  
© Е. Е. Анисимова, 2015

языка, литературы и речевой коммуникации Института филологии и языковой коммуникации СФУ (пр. Свободный, 82а, Красноярск, 660041, [eva1393@mail.ru](mailto:eva1393@mail.ru))

## I

Место В. А. Жуковского в обширном интертекстуальном поле творчества В. В. Набокова не раз привлекало внимание исследователей. В первую очередь вызывало интерес включение в исторический подтекст «Приглашения на казнь» влиятельной в контексте русской культуры XIX в. статьи Жуковского «О смертной казни». Воздействие ее автора на роман Набокова было впервые замечено З. Шаховской. Посвятив Жуковскому специальный раздел в книге «В поисках Набокова», мемуаристка подчеркнула:

Интересно, что переводчик Набоков чрезвычайно хвалил переводчика Жуковского, считая, что зачастую его переводы выше оригиналов, и, по-видимому, гротескный церемониал, окружающий казнь Цинцинната, был отблеском в его памяти проекта Жуковского – прямо поразительного по своей сентиментально чудовищной идее художественного оформления смертной казни в России. Она должна была, по замыслу Жуковского, происходить в торжественной обстановке, при скопище народа и пении гимнов, умиротворяющих смертника и возвышающих чувства свидетелей этого «празднества». К тому же в «Даре» Набоков об этом проекте напоминает – как о позабывшем Чернышевского [Шаховская, 1991, с. 71].

Научную перспективу осмысления «жуковского кода» в «Приглашении на казнь» задал более тридцати лет назад Дж. Коннолли, указавший в работе «Набоков и Жуковский» не только на целый ряд реминисценций, но и на ключевую в романе дихотомию *здесь* и *там*, восходящую, по мнению исследователя, к художественному миру русского поэта XIX столетия [Connolly, 1983]. Затем последовала обстоятельная работа Г. Шапиро, в которой к анализу набоковских реминисценций из Жуковского была, наряду с поэзией последнего, вновь привлечена статья «О смертной казни», выступившая, как показывает литературовед, одним из главных катализаторов замысла романа о приговоренном к смерти [Shapiro, 1998, p. 72, 126–131]<sup>1</sup>. Наконец, сравнительно недавно Н. А. Карпов, систематизировав специальные исследования и частные наблюдения комментаторов,

---

<sup>1</sup> Кроме того, отметим еще одну специальную статью по данной теме, которая содержит некоторые небезыңтересные наблюдения, но, к сожалению, не учитывает опыта предшественников: [Егорова, 2014].

ввел данную тему в широкий контекст восприятия Набоковым культуры романтизма [Карпов, 2002].

## II

В словесности русского зарубежья, болезненно рефлексировавшей тему своего отрыва от национальной традиции, преемственность литературных поколений часто представлялась писателям в виде цепочки имен, ведущей к одному из бесспорных «старших» классиков. Набоков смотрел на проблему литературной истории иначе. По наблюдению исследователей, рецептивный аппарат художественного инструментария Набокова, понимание им русской культуры прошлого и своего места в ее историческом шлейфе напоминали скорее кристалл, грани которого взаимно отражают друг друга. Диахроническая идея «поколений» и «линий» сворачивалась Набоковым в синхронистическую парадигму «одновременного» соприсутствия потенциально *всего* массива культуры в сознании автора. Подобный подход к литературе был весьма эффективным выходом из той культурной ситуации, в которой оказались русские эмигранты первой волны. М. Медарич, суммируя теоретические подходы к романному творчеству Набокова и ссылаясь на известных специалистов в области парадигматики мотива и интертекста, заключает:

В целом, Набокову, очевидно, наиболее близка та программа русского символизма, которую И. Смирнов называет позитивной программой, проявляемой в панкогерентной картине мира. В негативной программе русских символистов с ее картиной интранзитивного мира, медиатор между эмпирическим и трансцендентным миром терпит фиаско, а между двумя действительностями простирается непреодолимая пропасть, которую Смирнов определяет метафорой «занавес». С другой стороны, в позитивной программе все предметы становятся знаками некоторых всеобщих отношений, многообразными проявлениями мирообъемлющей общности. Все связано со всем, в реальности существует «круговая порука живых сил», мир – панкогерентен. Метафора, которой Ханзен-Леве определяет этот тип символистского отношения к действительности, – это «кристалл», в котором всякая вершина связана с другими и отражена в них.

Это утверждающее отношение к метафизическим измерениям мира Набоков разделяет с символистами этого толка. Кажется убедительным, что именно панкогерентная картина мира, присущая творческому мировоззрению Сирина, сделала возможным тот витализм, жизнерадостность художественного видения мира, которым тоже можно определить его творчество [Медарич, 1997, с. 472].

Непосредственно образ волшебного кристалла возникает у Набокова в «постскриптуме» к русскому изданию «Лолиты» и, по наблюдению исследователей, является реминисценцией известных строк из пушкинского

«Евгения Онегина»: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал» [Вернандер, 2001]. Автор «Лолиты» пишет:

В моем магическом кристалле играют радуги, косо отражаются мои очки, намечается миниатюрная иллюминация – но он мало кого мне показывает: несколько старых друзей, группу эмигрантов (в общем предпочитающих Лескова), гастролера-поэта из советской страны, гримера путешествующей группы, трех польских или сербских делегатов в многозеркальном кафе, а совсем в глубине – начало смутного движения, признаки энтузиазма, приближающиеся фигуры молодых людей, размахивающих руками... но это просто меня просят посторониться – сейчас будут снимать приезд какого-то президента в Москву [Набоков, 1997а, с. 93].

Метафора рецепции как кристалла со многими гранями подразумевает, в частности, что восприятие Набоковым поэзии Жуковского будет напоминать не столько линейное прочерчивание литературной преемственности, сколько сосуществование «жуковского текста» в творческой памяти художника со многими другими источниками, пересечение с ними и образование наложений и мотивно-смысловых диффузий – тем более что к этому располагала сама фигура Жуковского, который в глазах Набокова был блистательным транслятором европейской культуры средствами русского поэтического языка.

Целью настоящей статьи является прояснение рецептивной логики обращений Набокова к творчеству и личности Жуковского. Для этого будут привлечены как выявленные ранее, так и впервые обнаруженные «жуковские» реминисценции в творчестве писателя, а также весь корпус его филологической и автобиографической прозы. 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. Закономерности «срабатывания» рецептивной стратегии Набокова в отношении литературной классики в целом и наследия Жуковского как ее частного элемента принципиально отличались от доминировавших в литературе русской эмиграции политического и эмоционально-философского дискурсов, по правилам которых *память* о погибшей старой России заставляла не остранять, а, напротив, виртуально приближать исчезнувшие реалии. Как точно заметил Ю. М. Лотман об одном из главных представителей старшего поколения русской эмиграции, «Бунин с необычайным мастерством реалиста воспроизводит русскую жизнь, но именно ту, которую Бунин любил и которой, он знал, уже не существует в реальности» [Лотман, 1997, с. 739]. Если перефразировать известное высказывание Набокова из его предисловия к автобиографии «Другие берега» («Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и за-

кон» [Набоков, 1997а, с. 94]), то можно сказать, что Бунин и его литературные единомышленники давали памяти *волю*, а Набоков стремился дать ей *закон*. По наблюдению М. Д. Шраера, поэтика памяти не только являлась ключевым слагаемым творчества Бунина и Набокова, но и демонстрировала принципиальные различия их мнемотических стратегий:

В произведениях Бунина, включая «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи», память не обладает заданной структурой, и очертания воспоминаний часто зависят от случайной последовательности повествовательных обстоятельств, а также и от идиосинкразии вспоминающего лица. К тому же память в поэтике Бунина тесно связана с устным повествованием и его корнями в русском народном творчестве. В рассказе «Руся» поезд, в котором едет главный герой с женой, делает непредвиденную остановку на маленьком разъезде. Рассказчик вскользь замечает, что однажды провел в этих краях целое лето и вспоминает свое тогдашнее увлечение. Завершив сам акт устного повествования, вызванный случайной ассоциацией, герой возвращается в повседневную жизнь. Контуры рассказанного воспоминания отражают контуры неотструктурированной памяти. Художник записывает и обрамляет воспоминание, сырой жизненный материал. Наоборот, в произведениях Набокова воспоминания всегда упорядочены и находятся под контролем автора / рассказчика. В финале «Весны в Фиальте» Васенька становится писателем, поскольку он понял, как облечь свои воспоминания о Нине в совершенную форму рассказа. Контуры рассказа открываются ему во всей своей целостности и полноте в момент космической синхронизации, когда его воспоминания о Нине, заключающие в себе больше пятнадцати лет жизни, выстраиваются в четкую схему [Шраер, 2000, с. 187–188]<sup>2</sup>.

Набоков явил собой пример художника, сумевшего совместить в себе не только поэта и прозаика, но и филолога, университетского преподавателя и ученого-натуралиста. То, что на первый взгляд может показаться противоречием, на самом деле представляло собой дополняющие друг друга грани его дарования. Симбиотический принцип понимания природы и искусства осознавался как самим писателем, так и его исследователями. В автобиографии по этому поводу Набоков пишет:

Мне впоследствии привелось высказать, что «естественный подбор» в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе – формы, окраски и поведения (т. е. костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага –

---

<sup>2</sup> См. об этом в более широком контексте: [Аверин, 2003].

птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком, я уже находил в природе то сложное и «бесполезное», которого я позже искал в другом восхитительном обмане – в искусстве [Набоков, 2008а, с. 224–225].

Д. Александров, исследователь естественнонаучных увлечений писателя, детализирует авторские размышления следующим образом:

В набоковском анализе изменчивости и сравнениях разных видов и родов бабочек просвечивает теория литературы и поэзии. Повторы в близких видах напоминают ассонансы и аллитерации. Наконец вся система рода, в которой есть несколько видов, сложенных из географических рядов рас, в описании Набокова напоминает нам сложение стиха из нескольких катренов, строки которых перекликаются звуковыми повторами.

Восхищенный взгляд поэта, хищный взгляд охотника, заносащего сачок над бабочкой, и ухищренный взгляд морфолога имеют много общего [Александров, 1997, с. 434].

Работая в Гарвардском Музее сравнительной зоологии и вчитываясь в наследие классиков, Набоков фокусировал свое внимание прежде всего на мельчайших деталях, непредсказуемых повторях и прецедентах подчас асимметричной художественной изощренности<sup>3</sup>, выступая, таким образом, и в области литературы, и в научной сфере знатоком и систематизатором. Потому связи с литературными предшественниками обнаруживались им не в общности идеологий, школ, эстетических и этических оценок, а в причудливо взаимоотражающихся гранях «магического кристалла» искусства. Все это позволяло Набокову посмотреть на многие тексты Жуковского, равно как и на житнетворческий проект поэта, в иной перспективе, нежели это могли сделать его предшественники и современники.

### III

К поэзии и личности Жуковского Набоков обращался на протяжении всего творческого пути. Первое из обнаруженных нами свидетельств интереса автора «Лолиты» к поэту XIX в., относится к 1918 г., последнее – к 1963 г., образуя, таким образом, хронологическую раму почти в полвека. В этой рецептивной картине наряду с уже названным осмыслением темы смертной казни можно выделить по меньшей мере еще две лейтмотивные линии. Точкой отсчета для первой из них стала образность и философия баллады Жуковского «Эолова арфа» (1814). Вторая связана с осмыслением структурных признаков и потенциальных художественных возможностей баллады в литературе XX в. Попытаемся восстановить внутреннюю логику

---

<sup>3</sup> Об эстетике Набокова как предвосхищении постмодернизма см.: [Липовецкий, 2008, с. 180–218].

восприятия творческого и биографического образа Жуковского в сознании Набокова.

По наблюдению биографа писателя, Б. Бойда, в «преддвери[и] изгнания» юный Набоков вслед за Андреем Белым создал собственную систему стихового анализа. Объектом его пристального внимания в 1918 г. были ямбические гекзаметры, образцовые примеры которых Набоков находил в поэзии Жуковского и Баратынского:

Сохранились две тонкие тетради, одну из которых Набоков отвел под ямбические гекзаметры Василия Жуковского, а вторую – под гекзаметры Евгения Баратынского <...>. Каждая страница испещрена подробными и тщательными схемами – результат анализа сотен стихотворных строк: кружки, означающие стопы с пропущенным ударением, соединены линиями, которые образуют треугольники и трапеции. В некоторых схемах кружки закрашены цветными карандашами в зависимости от места стопы в строке: в желтый – первая, в зеленый – вторая и т. д. [Бойд, 2010а, с. 181–182].

Стремясь тщательно реконструировать стиховые рисунки, писатель демонстрирует одну из ключевых черт своего мировоззрения, проявившуюся позднее в его отношении и к художественному языку, и к энтомологии:

Набоков с таким же пылом анализировал гекзаметры Жуковского, с каким позднее он станет считать под микроскопом пятнышки и штришки на чешуйках бабочек (за столь тонкую работу до него никто не брался). Он полагал, что реальный мир прячет свои секреты, что скрытые детали могут образовать узоры, полные таинственного смысла [Там же, с. 182].

Своеобразным отголоском этой филологической работы стало написанное в том же году стихотворение «Если вьется мой стих...» (1918), которое можно назвать эстетическим манифестом Набокова. Его основной мыслью было указание на причинно-следственную связь между колоссальным трудом поэта и итоговой легкостью восприятия текста. В качестве эпиграфа к этому стихотворению Набоков использовал стих Жуковского из его «Посланий к кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814):

Лишь то, что писано с трудом, читать легко.  
*Жуковский*

Если вьется мой стих и летит и трепещет,  
как в лазури небес облака,  
если солнечный звук так стремительно плещет,  
если песня так зыбко-легка, –

ты не думай, что не было острых усилий,  
что напевы мои, как во сне,  
незаметно возникли и вдаль поспешили,  
своевольные, чуждые мне.

Ты не знаешь, как медлил восход боязливый  
этих ясных созвучий – лучей...  
Долго-долго вникал я, бесплотно-пытливый,  
в откровенья дрожащих ночей.

Выбирал я виденья с любовью холодной,  
я следил и душой и умом,  
как у бабочки влажной, еще не свободной,  
расправлялось крыло за крылом.

Каждый звук был проверен и взвешен прилежно,  
каждый звук, как себя, сознаю, –  
а меж тем назовут и пустой и небрежной  
быстролетную песню мою...

[Набоков, 2002а, с. 101]

Со временем афористически высказанная Жуковским мысль о взаимобусловленности сложного поэтического труда и возникающей при чтении иллюзии легкости, стала основой творческого кредо Набокова-прозаика. В историю мировой литературы писатель вошел прежде всего как непревзойденный мастер языка и стиля.

В 1919 г. писатель обращается к образу Эоловой арфы и тем смыслам, которые содержались в этой известной балладе Жуковского. Импульсом для этого рецептивного опыта стала гибель двоюродного брата и ближайшего друга Набокова Ю. Рауша фон Траубенберга. Посвященное его памяти стихотворение «Как ты – я с отроческих дней...» строится на включении этого биографического события в сюжетную раму «Эоловой арфы» Жуковского.

По наблюдению А. Е. Махова, реконструировавшего историю и мифологию Эоловых арф, «название давно забытого музыкального инструмента <...> будит у русского читателя всего лишь одну, но безошибочную ассоциацию: баллада Жуковского, история о певце, его возлюбленной и арфе, оставленной “под наклоном ветвей” – вестнице смерти...» [Махов, 1993, с. 3]. Другим известным текстом, построенным на образности Эоловой арфы, является одноименное стихотворение Т. С. Кольриджа. Однако в нем отсутствует сюжетообразующий для баллады Жуковского и поэтического некролога Набокова мотив смерти. На первый план в стихотворении «Как ты – я с отроческих дней...» вышли символика и философия об-

раза арфы, сообщенные ему Жуковским и предполагающие выход из трагического *здесь* в обнадеживающее *там* <sup>4</sup>:

*Я верю сказкам вековым* <sup>5</sup>  
и откровеньям простодушным:  
*мы встретимся в краю воздушном*  
и шуткой звезды рассмешим  
[Набоков, 2002а, с. 108] <sup>6</sup>.

Струны арфы в лирике, а затем и в прозе Набокова становятся тем знаком, которым отмечены особо чувствительные люди, «музыканты»:

*Мы беззаботно сердцем юны...*  
*(Пусть муза хмурится моя!)*  
*На хрупкой арфе бытия*  
*перебираем те же струны*  
[Там же, с. 107].

В связи с темой музыки в творчестве Набокова необходимо отметить два существенных момента. Во-первых, музыка в сознании писателя осмыслялась прежде всего метафорически. По многочисленным собственным признаниям, Набоков не обладал музыкальным слухом и не был ценителем каких бы то ни было музыкальных произведений:

У меня нет музыкального слуха, это недостаток, о котором я горько сожалею. Когда я бываю на концерте – а это случается примерно раз в пять лет, – я в порядке игры стараюсь следить за связью и взаимоотношениями звуков, но больше чем на несколько минут меня не хватает. Зрительные впечатления, отражения рук на лакированной поверхности дерева, прилежная лысина, склонившаяся над скрипкой, – это побеждает, и скоро я сверх меры утомлен движениями музыкантов. Я очень мало знаю музыку; у меня есть особенная причина считать эту мою безграмотность и неспособность такой печальной, такой несправедливой: в моей семье имеется превосходный певец – мой собственный сын. Его большие способности, редкая красота его баса и ожидающая его прекрасная карьера –

---

<sup>4</sup> О потусторонности в мировоззрении и творчестве Набокова см.: [Набокова, 1997; Александров, 1999].

<sup>5</sup> Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, курсив наш. – *Е. А.*

<sup>6</sup> Ср. с финалом «Приглашения на казнь»: «Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [Набоков, 2002а, с. 187].

все это глубоко меня волнует, и я глупо себя чувствую, когда присутствую при профессиональных разговорах между музыкантами. Я прекрасно понимаю, что существует множество параллелей между художественными формами музыки и литературы, особенно в вопросах структуры, но что я могу сделать, если слух и мозг отказываются сотрудничать? [Набоков, 1997, с. 159–160].

Об этом же желаемом симбиозе музыки и поэтического слова свидетельствует и выбранный автором псевдоним – Сирин, подразумевающий отождествление пения волшебной птицы и словесного творчества.

Во-вторых, сам строй русского языка в сравнении с английским оценивался писателем как музыкальный. В предисловии к автобиографии «Другие берега» Набоков отметил: «Книга “Conclusive Evidence” писалась долго (1946–1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный» [Набоков, 1997а, с. 95]. Впоследствии эти компоненты музыкального кода будут востребованы в прозе писателя.

В творческом сознании Жуковского образ Эоловой арфы являлся одной из центральных категорий эстетики. По наблюдению А. С. Янушкевича, «утверждая великую силу поэзии в эпоху “грубого меркантилизма”, в “наше бедственное прозаически-разрушительное время”, поэт считает, что “в темное время” она, “как Эолова арфа, обращает шум ветра в гармонию”» [2006, с. 272]. Изобретенная в середине XVII в., эта «музыкальная самодействующая машина» вошла в моду в Англии в середине XVIII в. и быстро распространилась как в качестве предмета интерьера, так и в роли поэтического символа. В России взлет торговли эоловыми арфами пришелся как раз на начало XIX в., и с легкой руки Жуковского этот музыкальный инструмент вошел в номенклатуру образов романтической поэзии. Однако, как отмечает А. Е. Махов, «в удаленном, легендарном времени самой баллады, во времени, когда Минвана любила Армения, эоловых арф еще не было, но обычная арфа вдруг однажды магически зазвучала сама собой, превратившись в эолову» [1993, с. 8]. Действительно, в сюжете баллады Жуковского образ Эоловой арфы отсутствует, появляясь только в заглавии – как своего рода сигнал романтической эстетики. Это сюжетобразующее для баллады Жуковского взаимодействие образов традиционной арфы с Эоловой оказывается востребованным в творчестве Набокова. Начиная со стихотворения «Как ты – я с отроческих дней...» он то заставляет своих героев «играть на арфе бытия», то позволяет музыкальному инструменту производить мелодии исключительно при дуновении бога ветров.

В 1920–1930-е гг. юношеские стиховедческие эксперименты Набокова обретают законченную художественную форму. Цикл стихотворений начала 1923 г., собранный автором лишь отчасти, посвящен его размышле-

ниям о метрике. Речь идет о микроцикле «Гекзаметры» («Чудо», «Очки Иосифа», «Бережно нес я к тебе...» и «Памяти Гумилева») и стихотворениях «Размеры» и «Гекзаметры». Отметим, что и в этом новом контексте «эоловый размах» включается автором в ассоциативное поле музыки и ветра:

Что хочешь ты? Чтоб стих твой говорил,  
повествовал? – вот мерный амфибрахий...

*А хочешь петь – в эоловом размахе  
анapesta – звон лютен и ветрил.*

Гекзаметр, особенно привлекавший Набокова в его стиховедческих исследованиях конца 1910-х гг., характеризуется здесь следующим образом:

Люби тройные отсветы лазури  
эгейской – в гулком дактиле; *отметь*  
*гекзаметра медлительную медь*  
*и мрамор – и виденье на цезуре* [Набоков, 2002а, с. 260].

Думается, что интерес к гекзаметру имел для писателя свои причины и свои последствия. Увлечение Набоковым в конце 1910-х гг. гекзаметрами Жуковского и Баратынского сочеталось с повышенным вниманием к филологическим и литературным трудам Андрея Белого, известного своими опытами в области стихопрозы<sup>7</sup>. Освоение этого адаптированного в русской культуре античного размера, вероятно, стало для писателя необходимой ступенькой к созданию его метризованного и «артистического» типа повествования. В частности, шестистопный дактиль («русский гекзаметр») входил в число так называемых случайных метрических фрагментов романа «Дар» [Орлицкий, 2002, с. 514], в котором значительное место было отведено как анализу стиха, так и эксперименту с ним. Включение стихового начала в прозу Набокова Ю. Б. Орлицкий описывает следующим образом:

Опыт В. Набокова, пошедшего намного дальше А. Белого, а затем и сегодняшних набоковских последователей доказывает, что введение метрических фраз в сочетании с другими приметам стиха в разные фрагменты текста, позволяющее функционально использовать метр в прозе, избегая при этом монотонности и явного, нарочитого стихоподобия, оказалось куда продуктивнее сплошной метризации, предложенной Белым. При этом достигается и еще один, очень важный для восприятия «артистической» прозы эффект: читатель, принявший авторский сигнал метра, автоматиче-

<sup>7</sup> Подробнее об этом см.: [Бойд, 2010а, с. 180].

ски замедляет чтение, включая параллельно две установки восприятия, прозаическую и стиховую. Таким образом, создается новая конвенция автора и читателя, обеспечивающая максимально благоприятные условия для их диалога [Там же, с. 517].

В 1924 г. Набоков вновь обращается к балладному творчеству Жуковского. В его стихотворении «Святки», впервые опубликованном под заглавием «Гадание», «переписывается» другая классическая баллада Жуковского – «Светлана». Ближайшим контекстом для этой деканонизированной баллады Набокова были два его святочных рассказа – «Нежить» (1921) и «Слово» (1923). Мир главных героев в них противопоставлен не иррациональным мистическим силам, как того можно было бы ожидать, опираясь на память жанра. Напротив, рассказчики вступают с потусторонним в диалог: в «Слове» «серый ангел» внимает обращенной к нему молитве; в «Нежити» представители низшей демонологии делят общую с русскими эмигрантами судьбу. Главным противником героев этих святочных рассказов становится незаконно захватившая Россию новая политическая сила, презентуемая в перспективе балладного ужаса.

Эта же литературная историософия уходит в подтекст созданных по модели «Светланы» «Святок». Набоков вводит в ситуацию святочного гадания центральные образы баллады Жуковского («Зажги, моя Светлана, / свечу между зеркал») с одним существенным изъятом – свадебного мотива. Лирический герой словно оказывается зажатым между двух зеркал – безвозвратно утраченным прошлым («В сморкающемся блеске / все уплывает вдаль») и бесперспективным будущим («Прелестного обмана / нам карты не сулят»). Помимо традиционных для святочных текстов гаданий на зеркале и на картах Набоков включает в меньшей степени усвоенное литературой гадание на ореховых скорлупках, которое становится моделью судьбы русских эмигрантов:

Заплавает по тазу  
дрожащий огонек.  
Причаливает сразу  
ореховый челнок. <...>

И огонек плавучий  
потух<sup>8</sup>, и ты исчез  
за сумрачные тучи,  
серебряный мой лес  
[Набоков, 2002а, с. 185–186].

<sup>8</sup> В семантике гаданий на скорлупе грецкого ореха погасшая свеча означает, что, несмотря на любые старания, загаданное желание не исполнится.

Устойчивый интерес Набокова к балладе представляется неслучайным. В своем творчестве писатель актуализирует основу смысловой структуры этого жанра – сюжет нелегитимных посягательств. Действительно, при вариативности тех или иных частных мотивов ядром балладной сюжетики является повествование о чьих-то незаконных притязаниях – будь то претензии мертвого на мир живого («Ленора», «Светлана», «Лесной царь» и др.) или нарушение общественных запретов («Эолова арфа», «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Мщение» и др.). Мертвые женихи, Лесной царь, разлученные влюбленные, слуга, одевающий одежды паладина, – все они незаконно вторгаются на *не свою* территорию, пытаются занять *не свое* место. Впоследствии этот балладный сюжетный ген будет последовательно воплощен в романе Набокова «Лолита».

В 1928 г. Набоков написал стихотворение «Лилит», которое продолжило наметившуюся в его ранней лирике цепь произведений с многосоставным образом Эола – Эоловой арфы – арфы. Однако если ранее на переднем плане были философское и музыкальное слагаемые этого образа, то здесь на авансцену сюжета посредством прямой номинации выдвинута фигура бога ветров Эола, известного персонажа «Одиссеи» Гомера («Я умер. Яворы и ставни / горячий теребил *Эол*» [Там же, с. 221]). Сюжет странствий Одиссея в истории эмиграции часто понимался как автопсихологический. В названном выше стихотворении «Святки» Набоков уже прибегал к аналогичной модели, сделав плавающие ореховые скорлупки метафорой судьбы русской эмиграции. Переведенная Жуковским при помощи столь любимых Набоковым гекзаметров «Одиссея» Гомера обладает тем же автопсихологическим свойством: по наблюдению В. С. Киселева и А. С. Янушкевича, в биографии поэта-романтика обнаруживается «глубинная связь творческой деятельности и жизни, “Одиссей” Гомера и Одиссея собственной судьбы» [Киселев, Янушкевич, 2010, с. 71].

В 1932 г. Набоков обращается к переводу Посвящения к «Фаусту» И. В. Гете. Впервые переложение этого стихотворного произведения на русский язык было осуществлено в 1817 г. Жуковским, первым популяризатором и переводчиком Гете в России. Данный текст был опубликован им дважды: в качестве общего посвящения к балладе «Двенадцать спящих дев» и отдельно, под названием «Мечта». Если перевод Жуковского относился к числу свободных, то Набоков сделал точный перевод, возвратив в текст «потерянный» образ Эоловой арфы:

перевод Набокова

По истовом и тихом царстве духа  
во мне тоска забытая заглясь,

перевод Жуковского

И снова в томном сердце воскресает  
Стремленье в оный таинственный  
свет;

трепещет песнь, неясная для слуха, Давнишний глас *на лире* оживает,  
 как *по струнам эоловым* струясь Чуть слышимый, как Гения полет  
 [Набоков, 2002а, с. 390]<sup>9</sup>. [Жуковский, 2008, с. 81].

Сейчас трудно судить о том, что заставило Жуковского заменить «*Äolsharfe*» на более распространенный образ «лиры» – желание отсечь неизбежные ассоциации с написанной тремя годами ранее балладой «Эолова арфа» или соображения, относящиеся к просодии и образному строю. Так или иначе, «диалог» Жуковского и Гете на тему арфы был продолжен в 1827 г., обретя качество поэтического кода, символа в их художественном и личном общении. Будучи младшим современником немецкого поэта, Жуковский дважды встречался с Гете. В. М. Жирмунский указывает, что во время их второй встречи «Жуковский преподнес Гете картину романтика Каруса, изображающую одинокую арфу в рамке готического окна, на фоне отдаленных силуэтов стрельчатых соборов, залитых лунным светом. Картину сопровождало стихотворное посвящение, обращенное к Гете <...>:

Приношение

Тому, кто *Арфою* чудесный мир творит,

Кто таинства *покров* с создания снимает,

Минувшее животворит

И будущее предрекает!» (здесь курсив Жуковского. – Е. А.) [Жирмунский, 1982, с. 80–81].

Набоков в своем переводе восстанавливает эту цепочку арфической мифологии XIX в., одновременно вписывая ее в общий контекст русской литературы изгнания:

<...> ушли друзья, и замер отзвук дальний  
 их первого привета. Для чужих,  
 неведомых, звучит мой стих печальный,  
 боюсь я даже одобренья их,  
 а верные мне души, если живы,  
 скитаются в изгнанье сиротливо.

По истовом и тихом царстве духа  
 во мне тоска забытая зажглась,

<sup>9</sup> В оригинале эти строки звучат следующим образом: «Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen / Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, / Es schwebet nun in unbestimmten Tönen / Mein lispelnd Lied, der *Äolsharfe* gleich». См.: *Goethe J. W. Einleitung. Zueignung // Goethe J. W. Faust. Eine Tragödie*. URL: <http://www.weblitera.com/book/?id=143&lng=3&ch=1&l=ru#.VGcYK8kX9yg> (дата обращения 15.11.2014).

трепещет песнь, неясная для слуха,  
как по струнам эоловым струясь  
[Набоков, 2002б, с. 390].

По словам Б. Бойда, Жуковский входил в число русских поэтов, стихотворения которых Набоков переводил на английский язык в американский период своего творчества, однако задуманное им издание так и не состоялось [Бойд, 2010б, с. 455]. Начиная с середины 1930-х гг. рецепция творчества Жуковского у Набокова последовательно переходит в область художественной прозы и филологических исследований.

#### IV

Новый взлет интереса к фигуре русского поэта-романтика обнаруживается у Набокова в середине 1930-х гг., когда во время работы над романом «Дар» писатель прочел статью Жуковского «О смертной казни». Она показала ему настолько интересной, что, отложив «Дар», он переключился на новый роман «Приглашение на казнь» и окончил его в необыкновенно сжатые сроки. По наблюдению современников и исследователей Набокова, автор смоделировал и художественно выразил в своем новом произведении многие ключевые тезисы достаточно отвлеченной метафизики Жуковского. Подобная стратегия полемического использования, которой придерживался Набоков, существенно отличалась от тех подходов, которые ранее были предложены другими критиками этой статьи. Прежде полемика с Жуковским, даже будучи включенной в художественный текст, почти исключительно основывалась на правилах риторики, а не поэтики (пример тому – знаменитый монолог князя Мышкина в «Идиоте» Достоевского).

Главным лейтмотивом откликов на статью Жуковского «О смертной казни» было искреннее изумление ее читателей тем, что «тишайший» поэт и всеобщий заступник совершенно неожиданно поддержал давно отсутствовавший в русской юридической практике жестокий карательный институт. Однако, как показал И. Виноцкий, размышления Жуковского о смертном приговоре и его исполнении были во всех смыслах органичны для поэта и определялись целым рядом факторов: от реакции на европейские политические события и стремления объяснить своему бывшему воспитаннику цесаревичу Александру их влияние на Россию – до подведения итогов собственного жизнестроительного проекта и развития эстетики «балладной казни» [Виноцкий, 2006, с. 262–289].

Одним из ключевых мистических образов, который появляется у Жуковского сначала в балладных текстах с мотивом казни, а затем в его нашумевшей статье 1849 г., стал образ поющего хора. Уже в первое произведение из этого ряда, «Людмилу» (1808), Жуковский добавил главные

атрибуты «балладной казни»: «завес» и «хор» [Жуковский, 2008, с. 15–16]. Слово «завес» в немецком оригинале отсутствует и является интерполяцией Жуковского, а «хор» приходит на смену более неопределенному словосочетанию «духи выли» («die Geister heulten») <sup>10</sup>. По наблюдению Т. Гузаирова, «музыкальное сопровождение» смертной казни в статье Жуковского было не случайным: «В записке императора о казни декабристов и в статье поэта есть общий мотив – музыкальное сопровождение исполнения приговора. Казнь, по замыслу государя, должна быть осуществлена под барабанный бой <...>. Поэт, как бы вступив в заочный спор с Николаем, заменил барабанную дробь молитвенным песнопением» [Гузаиров, 2006].

Эффект от статьи Жуковского «О смертной казни» с учетом ее важной «музыкальной» составляющей вполне сопоставим с тем воздействием, которое произвело на набоковского Цинцинната неожиданное обнаружение им в «футляр[е], содержавш[ем], казалось, музыкальный инструмент», инструмента для совершения смертной казни:

В углу камеры был прислонен к стене большой футляр, содержавший, казалось, музыкальный инструмент. <...> В раскрывшемся футляре, на черном бархате, лежал широкий, светлый топор [Набоков, 2002а, с. 146–147].

Набоков оставил по меньшей мере три развернутых высказывания, посвященных статье Жуковского «О смертной казни» <sup>11</sup>. Первым из них является сам роман «Приглашение на казнь», соединивший в себе комплекс «тюремных текстов» мировой литературы <sup>12</sup> с аллюзиями на Жуковского: от его «тюремной лирики» [Shapiro, 1998, p. 127] до документальных записей об обстоятельствах смерти Пушкина [Сконечная, 2002, с. 612, 616]. Впоследствии Набоков отмечал, что текст этого романа – это и есть выражение его точки зрения по вопросу о смертной казни: «Когда в 1960 году Калифорнийское общество противников смертной казни обратилось к Набокову за поддержкой, он ответил, что всем сердцем согласен с их целями и желает им успеха, но ему нет смысла писать для них статью – ведь он уже сделал все, что мог, “написав на эту тему целую книгу”» [Бойд, 2010а, с. 47].

<sup>10</sup> Bürger G. A. Lenore // Deutsche Gedichte. URL: [http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue\\_ga04.html](http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue_ga04.html) (дата обращения 03.11.2014).

<sup>11</sup> А. А. Долинин в комментариях к роману «Дар» пишет, что отношение Набокова к статье Жуковского «О смертной казни» идентично оценке Г. Адамовича, высказанной критиком в эссе «Святые мечты». Здесь Адамович назвал статью Жуковского «елейной мерзостью» [Долинин, 2002а, с. 701].

<sup>12</sup> Ввиду исследованности широкого интертекстуального фона «Приглашения на казнь» мы не будем подробно на нем останавливаться. Об этом см.: [Shapiro, 1998; Долинин, 2002б; Карпов, 2002].

Следующее по хронологии высказывание можно найти в романе «Дар», где статья поэта XIX столетия охарактеризована с точки зрения персонажа – Федора Годунова-Чердынцева: «Ему искренне нравилось, как Чернышевский, противник смертной казни, напавал высмеивал гнусно-благостное и подло-величественное предложение поэта Жуковского окружить смертную казнь мистической таинственностью, дабы присутствующие казни не видели (на людях, дескать, казнимый нагло храбрится, тем оскверняя закон), а только слышали из-за ограды торжественное церковное пение, ибо казнь должна умилять» [Набоков, 2002а, с. 383]. Однако мнение Набокова нельзя отождествлять со словами его персонажа, в особенности с учетом того, что и по другим вопросам высказывания вымышленного биографа Чернышевского не всегда являлись прямой трансляцией мнения автора. Например, нетрудно заметить, что Годунов-Чердынцев разительно отличается от Набокова в оценках деятельности Александра II, воспитанника Жуковского. Персонаж «Дара» «живо чувствовал некий государственный обман в действиях “Царя-Освободителя”, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела» [Там же]. Набоков в своих лекциях, напротив, говорит, что «это был лучший русский царь за всю историю прошлого века» [Набоков, 1999а, с. 174].

Подробную характеристику статьи Жуковского «О смертной казни» встречаем в книге Набокова «Николай Гоголь» (1944). Здесь воззрения поэта-романтика на порядок совершения казни увязываются с типом его личности и характером творчества. Вообще говоря, в многочисленных упоминаниях о Жуковском на страницах «Комментариев к “Евгению Онегину”» и «Лекций по русской литературе» бросается в глаза то обстоятельство, что Набоков никогда не говорит о Жуковском в критическом тоне. На фоне частых инвектив по адресу других авторов (вплоть до выставления низких «школьных» оценок русским классикам) эта закономерность представляется знаковой. Так, предлагая свое понимание личности поэта и его места в литературе, Набоков весьма сдержанно отозвался и об этой, одиозной на взгляд многих, статье Жуковского:

Плетнев и особенно Жуковский стали близкими друзьями Гоголя. В мягком, набожном, медоточивом Жуковском ему встретился тот духовный темперамент, который можно счесть пародией на его собственный, если оставить в стороне яростную, почти средневековую страсть, какую Гоголь вкладывал в свою метафизику. Жуковский был поразительным переводчиком и в переводах из Цедлица и Шиллера превзошел подлинники; один из величайших второстепенных поэтов на свете, он прожил жизнь в чем-то вроде созданного им самим золотого века, где провидение правило самым благожелательным и даже благочинным образом, а фимиам, который Жуковский послушно воскурял, его медоточивые стихи и «молочко сердечных чувств», которое в нем никогда не прокисло, – все это отвечало представлениям Гоголя о чисто русской душе; его не только не смущали, но, наоборот, даже внушали приятное возвышенное ощущение

средства излюбленные идеи Жуковского о совершенствовании мира, такие, к примеру, как замена смертной казни религиозным таинством, при котором вешать будут в закрытом помещении вроде церкви, под торжественное пение псалмов, невидимое для коленапреклоненной толпы, но на слух прекрасное и вдохновенное; одним из доводов, которые Жуковский приводил в защиту этого необычного ритуала, было то, что отгороженное место, завесы, звонкие голоса священнослужителей и хора (заглушающие все непотребные звуки) не позволят осужденным куражиться при зрителях – греховно щеголять своей развязностью или отвагой перед лицом смерти [Набоков, 1999а, с. 41–42].

Но всё же представляется весьма затруднительным прояснить особенности осмысления писателем «тюремной» метафизики Жуковского без включения этих трех программных работ Набокова в контекст его биографической и литературной мифологии. По замечанию Б. Бойда, локусы тюремной камеры и эшафота входили для Набокова в рисунок «повторяющи[x]ся элемент[ов] узора прошлого», образующего единое смысловое поле [Бойд, 2010а, с. 47]. Известно, что предки Набокова были вовлечены в разработку русских теорий пенитенциарной системы, а также связаны с ее многочисленными практиками. Так, отец писателя, Владимир Дмитриевич Набоков, был известным аболиционистом и автором публикации «*Ceterum censeo...*» (К вопросу о смертной казни)» (1913). Кроме того, он имел личный опыт пребывания в заключении [Набоков, 2008а, с. 153–154]. Можно заметить, как этот «узор прошлого» вплетается в прозу Набокова: наложение друг на друга образов «тюремной лирики» Жуковского и воспоминаний писателя об отце формируют подтекст, непрямо отсылающий читателя к семейной исторической фактографии. Так, лейтмотив «Приглашения на казнь» – бабочка в камере Цинцинната – одновременно восходит и к стихотворению Жуковского «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу» [Sharipov, 1998, p. 126], и к «семейной хронике» Набоковых:

В мае 1908 года он (отец писателя. – *Е. А.*) начал отбывать трехмесячный тюремный срок – несколько запоздалое наказание за составленный в Выборге им и его товарищами революционный манифест. «Поймал ли В. каких-нибудь *egeria* (вид бабочек, курсив Набокова. – *Е. А.*) этим летом?» – спрашивает он в одной из своих незаконных записок из тюрьмы, которые через подкупленного охранника и преданного друга (Каминку) доставлялись моей матери в Выру. «Скажи ему, что я видел в тюремном дворе лимонниц и капустниц» [Набоков, 2004, с. 466].

Дед, министр юстиции Дмитрий Николаевич Набоков, прославился тем, что добился в 1881 г. отказа от публичного осуществления смертной казни в России (и в этом смысле выступил единомышленником Жуковского) [Бойд, 2010а, с. 45]. Наконец, двоюродный прадед, генерал Иван Александрович Набоков, был комендантом Петропавловской крепости и пред-

седателем следственной комиссии по делу петрашевцев. Сам писатель вспоминал по этому поводу:

Во время предварительного следствия он (Ф. М. Достоевский. – Е. А.) находился в Петропавловской крепости, где начальником был генерал Набоков, мой предок. (Переписка между генералом Набоковым и Николаем I об этом заключенном довольно забавна.) Приговор оказался суровым – восемь лет каторги в Сибири (этот срок позднее был наполовину уменьшен). Перед тем как приговоренным зачитали окончательное решение суда, с ними разыграли до предела жестокий фарс: объявили, что их ждет смертная казнь, привели на плац, раздели до белья и первую партию узников привязали к столбам. И лишь затем зачитали настоящий приговор. Один из приговоренных сошел с ума. Переживания этого дня оставили глубокий след в душе Достоевского и никогда не изгладились из памяти [Набоков, 1999а, с. 173–174]<sup>13</sup>.

Согласно мемуарным данным, начальник главной столичной тюрьмы не только «относился к заключенным с добротой и даже “отеческим состраданием”», но и «давал Достоевскому, уже известному в то время писателю, книги из своей библиотеки» [Бойд, 2010а, с. 29].

Написанная Жуковским в 1849 г. статья «О смертной казни» находилась на пересечении литературного дискурса и юридической полемики. Как показал И. Виницкий, концепция «невидимого эшафота» Жуковского выросла из его письма наследнику престола, который был назначен распорядителем театрализованной казни над петрашевцами. В то же время статья Жуковского не претендовала на статус юридического документа, а представляла собой, скорее, его «мистико-романтическое» сочинение [Виницкий, 2006, с. 272, 289].

Несомненно, что, проявив пристальное внимание к статье Жуковского, Набоков не столько концептуально переосмыслил моралистические построения поэта, сколько творчески претворил их в оригинальную поэтику казни. Во всех трех типах рецепции – интертекстах «Приглашения на казнь», суждениях персонажа «Дара» и резюмирующем высказывании Набокова-филолога – неизменно присутствует музыкальный код. В «Приглашении на казнь» Цинциннат обнаруживает топор в футляре из-под музыкального инструмента, Годунов-Чердынцев отмечает несообразность обстоятельствам казни торжественного церковного пения. В цитированном отрывке из лекций Набокова их автор делает акцент на звуковой, точнее, на религиозно-музыкальной составляющей в концепции смертной казни Жуковского. Церковное пение должно было затмить не только визуальные образы, но и все остальные «мирские» звуки: *«под торжественное пение псалмов, невидимое для коленапреклоненной толпы, но на слух пре-*

<sup>13</sup> В 1864 г. театрализованной гражданской казни был подвергнут Н. Г. Чернышевский.

*красное и вдохновенное*; одним из доводов, которые Жуковский приводил в защиту этого необычного ритуала, было то, что *отгороженное место, завесы, звонкие голоса священнослужителей и хора (заглушающие все непотребные звуки)* не позволят осужденным куражиться при зрителях» [Набоков, 1999а, с. 42]. Особенно показателен тот факт, что в тексте самого Жуковского музыкальная тема не является повторяющейся и звучит лишь один раз<sup>14</sup>.

Ассоциативная связь казни и музыки сохранилась в сознании Набокова и в последующие годы, находя выражение и в его художественных произведениях, и в прямых высказываниях. Например, в интервью 1963 г., говоря о Советском Союзе, писатель вновь ставит их в один ряд:

Социальная или экономическая структура идеального государства мало меня интересует. Мои желания скромны. Портреты главы государства не должны быть больше размеров почтовой марки. *Никаких пыток и казней. Никакой музыки, кроме той, что звучит в наушниках или в театрах* [Набоков, 1997б, с. 159].

## V

Следующим произведением, в которое Набоков посчитал необходимым включить насыщенный слой реминисценций из творчества Жуковского, стал роман «Лолита» (1955). На рубеже 1930–1940-х гг. писатель переходит в своей литературной деятельности на английский язык. Впрочем, ни этот лингвистический факт, ни биографические обстоятельства переезда в США в 1940 г. не только не изъяли из его прозы ориентированные на русскую культуру слои поэтики, но и – в процессе остранения – поставили русский язык в центр литературной рефлексии автора. В послесловии к русскому изданию романа Набоков указал, что независимо от полувекового зияния «слепого пятна» «на востоке моего сознания» и невозможность советских изданий «Лолиты», эта книга должна быть «*правильно* переведена на мой родной язык» [Набоков, 1997в, с. 93]. Потому, адресуя роман своему будущему русскому читателю, писатель берет на себя и задачу переводчика.

Практически все образы и мотивы, восходящие к поэзии русского романтика, ранее использованные Набоковым, переплетаются в романе между собой, что нередко ведет к коррекции их исходной семантики. Для начала отметим, что «Лолита» продолжает ряд «тюремных текстов»

<sup>14</sup> «<...> на пути от церкви к месту казни он (осужденный. – Е. А.) будет провожаем пением, выражающим молитву о его душе, и это пение не прежде умолкнет как в минуту его смерти. И когда это будет совершаться внутри ограды, вокруг которой конечно будет собрана толпа народная, двери этой ограды будут заперты; из-за нее будет слышно только одно умоляющее пение» [Жуковский, 1902, с. 142].

писателя. По словам автора, одним из импульсов к созданию книги являлся описанный в газете случай, продемонстрировавший взаимосвязь тюрьмы – в широком, метафорическом смысле – и искусства:

Первая маленькая пульсация «Лолить» пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статьей об обезьянке в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изобразил решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен [Набоков, 1997г, с. 82].

Роман написан от лица заключенного, Гумберта Гумберта, и тем самым реализует потенциальные возможности персонажа «Приглашения на казнь», Цинцинната Ц., также типологически примыкающего к образу *homo scribens*. Непосредственно к теме казни в «Лолите» имеют отношение три персонажа. Первый – Гумберт, спрашивающий приговоренного им к смерти Куильти, «желает ли он быть казненным сидя или стоя» [Набоков, 2008б, с. 363]. Второй – сам Куильти, предлагающий в ответ своему «палачу» «устроить присутствие при казнях» [Там же, с. 368]. Гумберт показан не только организатором и исполнителем «казни» Куильти, как он сам называет свое убийство драматурга, но и «философом», спекулирующим на тему смертной казни:

По причинам, которые могут показаться более очевидными, чем они есть на самом деле, я против смертной казни; к этому мнению присоединяюсь, надеюсь, мои судьи. Если бы я предстал как подсудимый перед самим собой, я бы приговорил себя к тридцати пяти годам тюрьмы за растление и оправдал бы себя в остальном [Набоков, 2008б, с. 375].

В отношении Дика Скиллера, последнего задействованного в контексте казней персонажа «Лолить», Набоков использует минус-прием. Уже *приговоренный* к смерти Гумбертом, он неожиданно получает от него *помилование*: «черноволосый молодой незнакомец в рабочем комбинезоне (*казнь его я немедленно отменил*) стоял спиной ко мне на лесенке, что-то приколачивая к лачуге соседа» [Там же, с. 331]. Символическим заместителем Скиллера стал «труп казненного свитера», на котором предварительно тренировался в стрельбе Гумберт [Там же, с. 328]. Примечательно, что та же последовательность двух реализованных и одного намеренно пропущенного мотива повторяется в музыкальной «линии» сюжета. Если снова оттолкнуться от важного для Набокова языка романтической культуры, нетрудно заметить, как обыгрывается в романе сформулированная в начале XIX в. автором и эстетиком немецкого романтизма Э. Т. А. Гофманом

тема «музыкального слуха». Так, система персонажей «Лолиты» подразумевает отделение героев, связанных музыкальным кодом романа, от тех, к кому он не имеет отношения. Если антагонисты и одновременно двойники Гумберт и Куильти являются своего рода «музыкантами», героями-«романтиками», то муж Лолиты, Дик Скиллер, напротив, «почти совершенно глух» [Набоков, 2008б, с. 334]. Таким образом, согласно повествовательной логике Набокова, «право» на участие в казни дает «музыкальный слух».

## VI

Большой вклад в осмысление места Жуковского в англоязычной прозе Набокова принадлежит П. Мейер. В монографии «Найдите, что спрятал матрос: “Бледный огонь” Владимира Набокова» исследовательница указала на значение балладных подтекстов в «Лолите» и «Бледном огне». Чтение произведений Набокова, по мнению автора работы, вполне соответствует образу, включенному самим писателем в его книгу «Другие берега». «“Можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того как на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, что спрятал матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда”. В “Бледном огне” матрос спрятал много интересного» [Мейер, 2007, с. 9].

С. Сендерович и Е. Шварц для подобной авторской стратегии вводят понятие «поэтики сокрытия»:

*Сокрытие* (курсив авторов. – Е. А.) составляет важнейшую стратегию набоковского письма. В качестве романиста особого типа – лирического – Набоков отличается от романиста, познающего внешний мир, тем, что он выражает свое глубинное. От поэта-лирика, который стремится высказаться, выразиться, излиться, лирический романист Набоков отличается тем, что, стремясь к тому же, прилагает усилия, чтобы скрыть сокровенное. Он осуществляет парадоксальную задачу выражения / сокрытия. Отсюда множество таких его высказываний, как сравнение писателя с составителем шахматных задач, с организатором заговоров, с контрабандистом («Дар»), о том, что главная борьба происходит не между героями романа, а между автором и читателем, об авторском намерении как обмане, доходящем до дьявольщины («Другие берега») и т. д. Набоков перевернул точку зрения символистов: тогда как символисты стремились открыть миру за реальностью – высшую реальность, он стремился скрыть высшую реальность за обыденной – событий, обстоятельств, характеров, всей парадоксальности романиста. Морализм «Лолиты» представляет собой как раз лицо обыденного, скрывающее то, что стоит по ту сторону его [Сендерович, Шварц, 2001].

Подобный подход позволяет не только рассматривать Набокова в контексте постсимволизма (в терминологии И. П. Смирнова [2001]), но также увидеть в его романах феномен «прозы как поэзии», всесторонне рассмотренный В. Шмидом. Очевидно, что для романов Набокова характерны основные приемы поэтизации прозы: парадигматизация текста, «языковое мышление» и включенность мотива в межтекстовые связи [Шмид, 1998, с. 22–23]. Такой парадигмальный статус приобретает в творчестве Набокова образ Эоловой арфы, переходящий из его лирики в прозу.

Образ струн, и в частности струн арфы, встречается в «Лолите» неоднократно. Читатель видит его в параллелизме взаимоотношений героев и игры на струнах («Каждым своим движением среди круглых солнечных бликов она дотрагивалась до самой тайной и чувствительной *струны* моей низменной плоти», «Если скрипичная струна может страдать, я страдал, как *струна*»); в метафорическом описании игры в теннис (мяч «звучно ударялся *об арфовую струну* сетки»); в названии пьесы Куильти «*Золотые Струны*» [Набоков, 2008б, с. 286, 55, 158, 338]; и, наконец, в авторском послесловии к роману: «Меня же только мутит ныне *от дребезжания моих ржавых русских струн*» [Набоков, 1997в, с. 90]. Показательно, что и в экранизации романа режиссером Стэнли Кубриком («Лолита», 1962) арфа появляется дважды. Словесная метафора струн сменяется в фильме предметом как таковым: фильм открывается и заканчивается одной сценой – Гумберт входит в дом Куильти и, перед тем как увидеть и убить его хозяина, проводит пальцами по струнам арфы.

Рассказывая о своем происхождении, главный герой романа, Гумберт Гумберт, произносит следующие слова:

Я родился в 1910-ом году, в Париже. Мой отец отличался мягкостью сердца, легкостью нрава – и целым винегретом из генов: был швейцарский гражданин, полуфранцуз-полуавстриец, с Дунайской прожилкой. Я сейчас раздам несколько прелестных, глянцевиито-голубых открыток.

Ему принадлежала роскошная гостиница на Ривьере. Его отец и оба деда торговали вином, бриллиантами и шелками (*распределяйте сами*). В тридцать лет он женился на англичанке, дочке альпиниста Джерома Дунна, внучке двух Дорсетских пасторов, экспертов по замысловатым предметам: *палеонедологии и Эоловым арфам (распределяйте сами)* [Набоков, 2008б, с. 17–18].

В статье «Страх прямого высказывания» Б. Аверин по поводу последних строк заметил:

«Одно из частых развлечений Набокова – ставить читателя в тупик перед словом, значение которого иногда можно найти только в специальных

словарях. Но бывает, что даже словари не помогают, и читатель остается в недоумении: не придумал ли это слово сам Набоков?

В самом начале романа нам сообщается, что прадеды Гумберта были специалистами по каким-то замысловатым предметам: по палеопедологии и эоловым арфам. Науки палеопедологии не существует, но в 20–40-е годы XX века бурно развивалась наука педология, изучавшая законы поведения ребенка. Крупнейшим педологом в России был Л. С. Выготский, написавший специальную работу “Педология подростка”, которая посвящена как нормальным детям, так и подросткам с отклонениями в психике. Из книги Выготского мы узнаем, что европейская педология интересовалась соотношением шизофренического и примитивно-архаического мышления. Основоположниками на этом пути были Ф. Ницше и З. Фрейд, считавшие, что сохранили нам образец примитивной и отвергнутой <...> работы психического аппарата”. <...> “Непрямой” репликой на такого рода воззрения и явилась, по-видимому, набокковская “палеопедология” [Аверин, 2005, с. 174–175].

В примечаниях к английскому изданию «Лолиты» А. Аппель эти слова прокомментировал следующим образом:

Палеопедология и Эоловы арфы: соответственно, раздел педологии, изучающий почвы прошлых геологических эпох, и музыкальный инструмент в форме коробки, на котором ветер производит варьирующиеся звуковые гармонии (от Эола, греческого Бога ветров). Излюбленная романтическая метафора чувствительного поэта [Nabokov, 2011] <sup>15</sup>.

Несмотря на сходство звучания слова «палеопедология» и «педология» происходят от разных древнегреческих корней: *πέδον* – «почва» и *παιδός* (род. падеж) – «ребёнок» [Древнегреческо-русский словарь, 1958, с. 1273, 1219]. Очевидно, что под пером Набокова слово «палеопедология» приобретает каламбурное звучание: профессионализм «paleopedology», в России более известный как «палеопочвоведение», с учетом тематики романа соединяется с другим профессионализмом – «педологией», наукой о детях. Более того, наука палеопедология возникла только в начале XX в., следовательно, жившие в другую эпоху прадеды Гумберта не могли быть экспертами по палеопочвоведению. То же касается и педологии, научного направления зародившегося только на рубеже XIX–XX вв. Здесь нельзя не вспомнить об аналогичном анахронизме в балладе Жуковского «Эолова арфа», где «музыкальная самодействующая машина» представляет собой

---

<sup>15</sup> В последующих комментариях к «Лолите» расшифровка понятий «палеопедологии» и «Эоловых арф» либо отсутствует, либо соответствует интерпретации А. Аппеля. Например: «Палеопедология – наука, изучающая почвы прошлых геологических эпох. Эолова арфа – древний музыкальный инструмент, струны которого приводились в колебание движением ветра» [Долинин, 1991, с. 361].

вербальный фантом и «присутствует» только в заглавии, в то время как в сюжете задействована традиционная арфа-лира.

Используемая Гумбертом синтаксическая конструкция «распределяйте сами» (в английском варианте – «respectively») словно призвана подчеркнуть нестыковку. Далее в повествовании этот оборот не встречается ни разу. Рассказчик указывает, что оба его прадеда по отцовской линии торговали предметами роскоши, оба прадеда по материнской линии – специализировались на «замысловатых предметах». Загадка с двумя парами прадедов Гумберта заведомо не имеет решения, так как они изначально не дифференцированы ни по одному из возможных признаков (например, по возрасту или конкретной генеалогической ветви). Этот авторский акцент предвещает последующее развитие системы романских двойников в «Лолите» (Аннабелла – Лолита, Гумберт – Куильти, Гаральд Гейз – Гумберт Гумберт и т. д.). Одновременно Набоков пародирует сам литературный прием двойничества – подобно тому, как это происходило в «Повести о Фоме и Ереме», строящейся, как показал А. М. Панченко, на ложном противопоставлении героев [Панченко, 1980, с. 366]. В этом смысле как торговать вином, бриллиантами и шелками (в первом случае), так и посвящать свою жизнь палеопедологии и Эоловым арфам (во втором) – означает заниматься примерно одним и тем же<sup>16</sup>. Однако остается вопрос: если (палео)педология как наука не могла быть предметом специализации предков Гумберта, то, во-первых, в каком значении это слово используется в тексте, и, во-вторых, как оно соотносено с другим членом перечислительного ряда – Эоловыми арфами?

Если оттолкнуться от ремарки А. Аппеля об ассоциативном фоне образа Эоловой арфы как «атрибута» чувствительного поэта и дополнить достаточно объемный перечень вероятных литературных «предков» Гумберта, то своим вниманием к Эоловым арфам известно несколько писателей и поэтов. Если вспомнить, что своих прадедов персонаж называет «Дорсетскими пасторами», то среди уроженцев этого английского графства было два известных литератора, которых можно назвать «эксперт[ами] по замысловатым предметам». Один из них – не пастор, но выпускник церковно-приходской школы, Томас Харди<sup>17</sup> (1840–1928), включивший образ Эоловой арфы в свои романы «Старший трубач полка» (1880) и «Мэр Кэстербриджа» (1886). Более того, писатель приобрел скандаль-

---

<sup>16</sup> Если углубиться в тему палеопочвоведения, то обнаруживается еще одно совпадение, связывающее палеопедологию с темой «Эоловых арф»: научной специализацией и темой докторской диссертации основоположника палеопочвоведения К. Д. Глинки были «Исследования в области выветривания» (1906) [Ливеровский, 1969–1978].

<sup>17</sup> В англоязычной автобиографии «Speak, Memory» с Харди Набоков сравнивает Бунина.

ную славу за свои поздние романы «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1895), шокировавшие викторианского читателя своей откровенностью. Аналогичного эффекта не мог не ожидать от публикации «Лолиты» и Набоков.

Другой литератор, земляк Т. Харди, был, действительно, «Дорсетским пастором». Уильям Барнс (1801–1886) – священник, поэт и филолог, специализировался по другому «замысловатому предмету» – исчезающему дорсетскому диалекту. В область его научных интересов входила история английского языка, в особенности история заимствований. Метафорически говоря, лингвистическая «палеопедология», исследование языковых наслоений. Здесь следует отметить, что проблема языка, действительно, одна из центральных в «Лолите». Роман начинается с описания работы артикуляционного аппарата, а сама многовариантная номинация героини от официального Долорес до изысканного Лолита будто демонстрирует потенциальные возможности английского языка:

Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.

Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Доли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объездах она была всегда: Лолита [Набоков, 2008б, с. 17].

Сам Набоков по этому поводу отмечал:

Другой американский критик недавно выразил мысль, что «Лолита» представляет собой отчет о моем «романе с романтическим романом». Замена последних слов словами «с английским языком» уточнила бы эту изящную формулу. Но тут чувствую, как вкрадывается в мой голос слишком крикливая нотка. Никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной. Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишённого в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, черно-бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций – которыми туземный фокусник с развешивающимися фалдами может так волшебным образом воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов [Набоков, 1997г, с. 89].

Н. Берберова в книге мемуаров «Курсив мой» называет тоску по утраченной России и по русскому языку темой, связывающей все романы Набокова, включая и «Лолиту»:

Мы научились идентифицироваться с ним самим, с Набоковым, и его тема (или Тема) экзистенциально стала нашей темой. Эта тема появилась намеком еще в «Машеньке», прошла через «Защиту Лужина», выросла в «Подвиге», где изгнанничество и поиски потерянного рая, иначе говоря – невозможность возвращения рая, дали толчок к возникновению символической Зоорландии, воплощенной позже в «Других берегах», иронически поданной в «Пнине» и музыкально-лирически осмысленной в «Даре». Преображенная, она, эта тема, держала в единстве «Приглашение на казнь» и наконец, пройдя через первые два романа Набокова, написанные по-английски, и «Лолиту», прогремела на страницах «Бледного огня», с расплавленным в этом романе «Тимоном Афинским» Шекспира (из которого взято его название).

«Бледный огонь» вышел сам из неоконченного, еще *русского* (курсив Берберовой. – Е. А.) романа Набокова, «Solus Rex», первые главы которого были напечатаны по-русски еще в 1940 году. Король, или псевдокороль, лишенный своего царства, уже там возникал как поверженный изгнанник рая, куда возврата ему нет. Это было завершением (или началом завершения) глубоко органической личной символической линии Набокова. И ее же, эту линию, мы найдем в его стихах <...> [Берберова, 1997, с. 190].

Аргументируя свою мысль, мемуаристка приводит в пример несколько стихотворений Набокова:

Пора, мы уходим, еще молодые,  
со списком еще не приснившихся снов,  
с последним, чуть зримым сияньем России  
на фосфорных рифмах последних стихов.  
(«Поэты»)

Тот, кто вольно отчизну покинул,  
волен быть на вершинах о ней,  
но теперь я спустился в долину,  
и теперь приближаться не смей.  
Навсегда я готов затаиться  
и без имени жить. Я готов,  
чтоб с тобой и во снах не сходиться,  
отказаться от всяческих снов;  
обескровить себя, искалечить,  
не касаться любимейших книг,  
променять на любое наречье  
все, что есть у меня, – мой язык.  
(«К России»)

Бессонница, твой взор уныл и страшен.  
 Любовь моя, отступника прости<sup>18</sup>  
 («An Evening of Russian Poetry»)  
 [Набоков, 2002б, с. 205, 207, 400].

Далее Берберова резюмирует: «Сомнений быть не может: все – только об одном, все – связано, слито, спаяно, и как бы Набоков ни уверял нас, что земляничное зернышко в его зубе мешает ему жить <...>, мы давно поняли, что именно мешает Набокову жить (или – творчески дает ему жизнь) – и никаких других признаний нам не надо» [Берберова, 1997, с. 192].

Другой современник Набокова, автор наиболее пронизательных литературно-критических статей о писателе, В. Ходасевич, обрисовал другую грань этой «главной темы»:

Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с «Защиты Лужина». Однако художник (и, говоря конкретнее, писатель) нигде не показан прямо, а всегда под маской шахматиста, коммерсанта и т. д. Причин тому, я думаю, несколько. Из них главная заключается в том, что и тут мы имеем дело с приемом, впрочем, весьма обычным. Формалисты его зовут остранением. Он заключается в показывании предмета в необычной обстановке, придающей ему новое положение, открывающей в нем новые стороны, заставляющей воспринять его непосредственнее. <...>.

Я, впрочем, думаю, я даже почти уверен, что Сирин, обладающий великим запасом язвительных наблюдений, когда-нибудь даст себе волю и подарит нас безжалостным сатирическим изображением писателя. Такое изображение было бы вполне естественным моментом в развитии основной темы, которую он одержим [Ходасевич, 1997, с. 249–250].

Эта же черта отмечалась наиболее чуткими знакомыми и родственниками Набокова как автобиографическая и автопсихологическая. Так, С. Шифф в своей биографии «Вера (Миссис Владимир Набоков)» сообщает: «Набоков был буквально покорен достоинствами и образованностью тестя, который зачитывался его прозой и с которым Владимир регулярно сживал за шахматной доской. В восторге он писал матери, что Евсей Лазаревич “...так хорошо понимает, что для меня главное в жизни и единственное, на что я способен, это – писать”» [Шифф, 2010, с. 77].

Выделим две сюжетные линии в «Лолите» – основную и ретроспективную. Первая, по словам самого автора, может быть описана как «роман <...> с английским языком» [Набоков, 1997г, с. 89]. Вторая, являющаяся прасюжетом первой, не только отсылает читателя к Э. По, но и неизбежно

<sup>18</sup> Последнее стихотворение в оригинале – в латинской транскрипции.

включается в контекст более ранних произведений Набокова, в которых остранение утраты России и русского языка является сюжетобразующим приемом. Показательно, что в последнем цитируемом Берберовой стихотворении Набокова «Какое сделал я дурное дело...» (1959) столь желанное признание на родине связывается автором именно с написанием «Лолиты»<sup>19</sup>:

Какое сделал я дурное дело,  
и я ли развратитель и злодей,  
я, заставляющий мечтать мир целый  
о бедной девочке моей?

О, знаю я, меня боятся люди,  
и жгут таких, как я, за волшебство,  
и, как от яда в полном изумруде,  
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,  
корректору и веку вопреки,  
*тень русской ветки будет колебаться*  
*на мраморе моей руки*  
[Набоков, 2002б, с. 227].

Для обеих сюжетных линий «Лолиты» Набоков использует типологически сходные мрачно-романтические ключи: для первой – целый комплекс балладных кодов, для второй – поэму Э. По «Аннабель-Ли». Как убедительно показала П. Мейер, упоминание о «Lenore» Бюргера в романе актуализирует, прежде всего, ее русские переводы, выполненные Жуковским. Более того, вся история путешествия Гумберта и Лолиты прочитывается через этот балладный сюжет о бешеной скачке девушки с мертвым женихом [Мейер, 2007, с. 33–34]:

«Ладно. Entendu. А сейчас гоп-гоп-гоп, Ленора, а то промокнешь» (бу-рыданый распирала мне грудь) [Набоков, 2008б, с. 255].

Другой балладный подтекст «Лолиты» – «Erlkönig» Гете<sup>20</sup>. В его основе также лежит рассказ о бешеной скачке, только не жениха с невестой, а отца с ребенком, что приводит к эффекту двоения балладных сюжетов.

<sup>19</sup> Подробнее об этом см.: [Кац, 2001].

<sup>20</sup> Набоков также отсылает читателя к этой балладе Гете в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледное пламя», причем в первом из них ключевая балладная категория незаконности звучит уже на уровне названия произведения: «Хорошенькую мы изображаем картину – ты, что-то вроде Erlkönig'a, и я – маль-

«Вам повезло, что это случилось именно тут», – сказала она, ибо не только доктор Блю считался светилом во всем районе, но Эльфинстоновский госпиталь был оборудован в самом новейшем духе, несмотря на ограниченную вместительность. Словно меня преследовал лесной царь, как в Гетевском «Короле Эльфов» (но на сей раз любитель не мальчиков, а девочек), я с ней поскакал прямо в слепящий закат, пробивавшийся со стороны низменности. Моим проводником была маленькая старушка вроде портативной ведьмы (может быть, одна из кузин Erlkönig'a), которую мне одолжила миссис Гейз и которой я больше никогда в жизни не видал [Набоков, 2008б, с. 295].

Судя по «Комментариям к “Евгению Онегину”» (1949–1964), Набоков был хорошо знаком не только с балладой Бюргера «Lenore», но и с историей ее переводов, из которых особо выделял переложения В. Скотта<sup>21</sup> и Жуковского [Набоков, 1999б, с. 534–535]. Переводческой деятельности «русского балладника» в «Комментариях...» Набоков дает следующую оценку:

Василий Жуковский (1783–1852), друг Пушкина на протяжении всей его жизни, благоразумный посредник во всех столкновениях нашего поэта с правительством и его благожелательный наставник в вопросах просодии и поэтического языка. Жуковский обладал сильной и изысканной лирой с оригинальным строем, но, к сожалению, у него не было своих тем. Отсюда его непрерывный поиск сюжетов в произведениях немецких и английских поэтов. Его переложения зарубежной поэзии вовсе не переводы, но талантливые, удивительно мелодичные и захватывающие пересказы, тем более завораживающие, если читателю не известен первоисточник. В лучших своих творениях Жуковскому удается передать читателю наслаждение, которое он сам получает от модуляций формируемого им юного языка, переходя от одного стихотворного образа к другому [Там же, с. 530].

Главная заслуга Жуковского-переводчика, по мнению Набокова, заключалась в том, что русская читающая публика получила возможность ознакомиться с достоинствами европейской литературы не во французских второсортных переводах, а на прекрасном русском языке. Кроме того, переводы поэта не только не уступали источнику, но и приобретали качество

---

чонка, вцепившийся в прозаического всадника и вперившийся в волшебные туманы» [Набоков, 2004а, с. 322].

<sup>21</sup> По мнению К. Проффера, «Гумберт отдавал предпочтение версии Скотта, поскольку ее возвышенно-звонящий тон подходит к Лолите гораздо больше, нежели заунывный немецкий звон (и потом, я просто не могу представить Лолиту *Knabe*). Сравнительно малое количество отсылок к немецкой литературе доказывает, что Гумберту близки прежде всего французская и английская культура» [2000, с. 249].

оригинала. В своих «Комментариях к “Евгению Онегину”», писавшихся параллельно с «Лолитой» и ставших своеобразной энциклопедией пушкинской эпохи для американского читателя, Набоков возвращается к этой мысли неоднократно.

Русские комментаторы упорно не замечают того важного факта, что в пушкинскую эпоху русские писатели знали литературу Англии, Германии и Италии, как и произведения древних, не по оригиналам, а по несметным пересказам неутомимых французов. Лубочные русские переложения французских романов читали только низшие сословия, а восхитительная музыка баллад Жуковского, написанных по мотивам английских и немецких поэм, завоевали русской литературе такую славу, что ущерб, нанесенный Шиллеру или Грэю, не имел большого значения.

<...> в 1820-х гг. русские образованные люди читали англичан, немцев и итальянцев, а также древних не в оригинале, а почти исключительно в гладкой прозе несметных и чудовищно неутомимых французских пересказчиков. В мещанской среде читались лубочные русские пересказы этих французских пересказов, а с другой стороны, иная второстепенная готическая баллада превращалась русским поэтом в прекрасное независимое творение [Там же, с. 182, 799].

Из трех переложений «Леноры», выполненных Жуковским, Набоков особо выделял «Светлану» (1813). Называя это произведение поэта «шедевром» и «прекрасной балладой», Набоков в «Комментариях...» детально разбирает как ее стиховой рисунок, так и структуру сюжета:

Эта баллада состоит из двадцати строф по четырнадцать стихов в каждой с сонетной последовательностью рифм (babasesceddiffi) в двух хорейческих размерах – четырехстопном (восемь стихов с мужскими рифмами b, c, d, f) и трехстопном (шесть строк с женскими рифмами a, e, i). Меня всегда интересовало, не повлияла ли разработка Жуковским этой сонетной формы в «Светлане» на выбор Пушкиным размера для ЕО, хотя, конечно, мелодика поэмы Жуковского, благодаря торопливому хорею и введению трехстопного стиха с женскими окончаниями в мужской четырехстопный, производит иной эффект, нежели мелодика ЕО.

Баллада начинается с гадания девушек (такого же, как в ЕО, гл. 5, VIII), для которого используются воск («Светлана», I, 8), «перстень золотой, серьги изумрудные» (I, 10–11, 14; см. мой коммент. к гл. 5, VIII) и «зеркало с свечою» (IV–VI). В результате заклинаний появляется возлюбленный Светланы, и последующие девять строф пародируют окрашенную в траур рыцарскую тему «Леноры» Бюргера. Видение оказывается безобидным сном, и баллада заканчивается восхитительным утренним перевертышем: лучи благодатной действительности разгоняют мрак ночного кошмара, и возлюбленный Светланы возвращается к ней живой и невредимый после годичного отсутствия [Набоков, 1999б, с. 290–291].

Далее Набоков-комментатор подробно рассказывает о биографических подтекстах и «пророчествах» «Светланы»:

Две заключительные строфы баллады адресованы Александре Протасовой (1797–1829), крестнице и племяннице Жуковского (дочери его сестры). В 1814 г. она вышла замуж за посредственного поэта и критика Александра Воейкова (1778–1839), жестоко обращавшегося с нею. Уж она-то знала эти «страшные сны» и умерла молодой в Италии. В нее был влюблен Александр Тургенев<sup>22</sup>; в письме от 19 октября 1832 г. Жуковский послал ему надпись с ее надгробного камня в Ливорно на церковнославянском языке («Архив братьев Тургеневых», 1921, № 6, с. 461) [Набоков, 1999б, с. 394].

Если вслед за П. Мейер рассматривать путешествие Лолиты и Гумберта в свете «Lenore», то героиня романа, убегая от «мертвого жениха»-Гумберта, скорее, повторяет путь Светланы, нежели Леноры. Кроме того, напомним, что «Лолита» и «Комментарии к “Евгению Онегину”» – не первый опыт обращения Набокова к этому сюжету: еще в 1824 г. он «переписал» «Светлану» Жуковского в стихотворении «Святки».

В творчестве Набокова «Лолита» становится наиболее концентрированной романной версией балладного жанра. Как уже было отмечено, литературные подтексты романа сориентированы сразу на несколько конкретных воплощений балладной модели, которые переплетаются и подсвечивают друг друга. Так, в одном случае Лолита занимает место невесты Леноры, а в другом – ребенка на руках у родителя. В свою очередь, Гумберт сначала замещает «мертвого жениха», а затем становится отцом, у которого «Erlkönig»-Куильти пытается отнять дитя. Вполне закономерно, что проанализированная писательская стратегия позволяет рассматривать сведения о специализации предков Гумберта на Эоловых арфах в этом же романтическом балладном контексте. Показательно, что и палеопедология, и Эоловы арфы в «Лолите» имеют двойную кодировку: т. е. могут быть поняты буквально как палеопочвоведение и «музыкальные самодействующие машины», так и на более сложном языковом уровне: как каламбур палеопедология / педология и аллюзия на известный романтический образ.

## VII

Для англоязычного читателя «Лолиты» первой ассоциацией с образом Эоловых арф, вероятно, было одноименное стихотворение Кольриджа, для русского читателя – оригинальная баллада Жуковского. Помимо уже от-

---

<sup>22</sup> Далее, говоря об «Арзамасе», Набоков указывает на прозвище А. Тургенева: Эолова арфа [Набоков, 1999б, с. 548].

меченного отсутствия танатологии в стихотворении Кольриджа, важной для «арфического мифа» Жуковского и Набокова, для английского поэта взаимодействие с Эоловыми арфами было буквальным: Кольридж действительно одним из первых «зав[ел] эолову арфу на окне своего кабинета» [Махов, 1993, с. 4]. У Жуковского, напротив, этот образ был осложнен персональными биографическими и психологическими подтекстами, перекликающимися со сходными автобиографическими мотивами в поэме Э. По «Аннабель-Ли».

Показательно, что образ Эола оказывается необходимым структурным элементом уже в поэтическом наброске будущего сюжета о Гумберте и Лолите – стихотворении «Лилит», о котором говорилось выше<sup>23</sup>. Более того, именно он открывал и замыкал этот лирический сюжет: «Я умер. Яворы и ставни / горячий теребил Эол / вдоль пыльной улицы / Я шел» – «и, полон сил, на полпути / к блаженству, я ни с чем остался / и ринулся и застался / от ветра странного. “Впусти”» [Набоков, 2002б, с. 221–223].

Очевидно, что образ струн, и в частности струн арфы (как классической, так и эоловой), – важный символ в творческом сознании Набокова. По наблюдению Г. Шапиро, со струнными инструментами была связана фамильная мифология, культивировавшаяся самим писателем.

Хотя Набоков верил, что его фамилия происходит от легендарного Набока, он считал допустимым и иное ее истолкование, в большей степени отвечающее законам русской этимологии: *на бок*. Исследователи уже отмечали, что Набоков в своих произведениях часто зашифровывает собственное присутствие такими «*набоками*» <...>.

Наряду с использованием столь очевидных «*набоков*» писатель прибегает к еще более изощренному способу автокодирования – упоминаниям о струнных инструментах, таких как скрипка и альт, которые музыканты держат *на боку*. Напомню, что Набоков характеризует «Приглашение на казнь» как «голос скрипки в пустоте». В «Лолите» в список одноклассников заглавной героини он включает имя Виолы Миранды – анаграмму Владимира Н. *Mirando* по-итальянски – «удивительный, замечательный». «Виола миранда», таким образом, может быть прочитана, прежде всего, как знак высокой художественной самооценки Набокова [Шапиро, 2001].

В свою очередь, по наблюдению Н. Ж. Ветшевой, «“Эолова арфа” считается оригинальной балладой Жуковского, являясь одновременно средоточием важнейших биографических, эстетических и художественных смыслов. Это и сублимированный биографический сюжет, связанный с предвидением драматической развязки взаимоотношений с М. А. Прота-

---

<sup>23</sup> Сам писатель прямую связь между «Лилит» и «Лолитой» отрицал, указывая при этом на то, что параллелизм образов неизбежно будет отмечен читателями [Набоков, 2008а, с. 753].

совой; и вариация на универсальную тему культуры (любовь сильнее смерти); и плодотворный опыт освоения различных литературных традиций (оссианизм, Г.-А. Бюргер, В. Скотт, Шекспир и др.)» [Ветшева, 2008, с. 321]. Современники Жуковского воспринимали его баллады о «запретной любви», как «выросш[и]е из личной драмы поэта и образно воплотивш[и]е его трагические переживания» [Иезуитова, 1973, с. 39], вызванные отказом сводной сестры, Е. А. Протасовой, благословить его брак со своей дочерью. В контексте романтического самоописания «Эоловой арфе» Жуковского принадлежит исключительное место. Как отмечает Р. В. Иезуитова, «Эолова арфа» не только «несет несомненные отголоски мимолетных надежд и жестоких разочарований, пережитых Жуковским», но и текстологически пересекается с письмами и дневниковыми записями поэта за это же время. Ср.: «Мы будем вместе, вместе! <...> Без вас буду много думать о нашей будущей жизни, о нашем милом вместе», «чего не снесешь для этого вместе» – «Минутная сладость / Веселого вместе, помедли, постой» [Там же, с. 39–40].

История любви Жуковского была хорошо известна Набокову. Пояснения, которые он оставил в своих «Комментариях к “Евгению Онегину”», свидетельствуют о том, что он не только располагал точными биографическими сведениями по этому вопросу, но и мог делать выводы об уникальности этого чувства в жизни поэта: «Мария Протасова (1793–1823) – единственная любовь Жуковского, вышедшая в 1817 г. замуж за известного хирурга Ивана Мойера (Иоганн Христиан Мойер, 1786–1858)» [Набоков, 1999б, с. 394]. Позднее романтический генезис образа Гумберта и ряд совпадений его биографии с историей жизни «первого русского романтика»<sup>24</sup> позволили Б. Носику, известному набоковеду<sup>25</sup> и автору романа о Жуковском «Царский наставник» (2001), развернуть историко-культурную преемственность в обратном направлении и использовать язык и образность «Лолиты» в беллетризованном жизнеописании поэта<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> См., например, свидетельство любви Жуковского к 12-летней Маше Протасовой в его дневнике от 9 июля 1805 г.: «Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее! Третий день грустен, уныл. От чего? Оттого, что она уехала! Ребенок! <...> Но может ли это быть? К. А. (Катерина Афанасьевна Протасова. – Е. А.), если не ошибаюсь, дала мне что-то предчувствовать. Но родные? Может быть, они этому будут противиться?» [Жуковский, 2004, с. 15]. Ощущение незаконности чувства и вскоре воплотившиеся в жизнь дурные предчувствия впоследствии будут перенесены поэтом в жанровые координаты баллад о незаконной любви. Позднее тема возлюбленной-ребенка продолжена Жуковским в письмах 1815 г., когда надежда на брак с М. А. Протасовой была окончательно потеряна: «Решившись на эту жертву, я входил во все права *твоего отца* (курсив автора. – Е. А.)» (цит. по: [Зейдлиц, 1883, с. 72]).

<sup>25</sup> См.: [Носик, 1995].

<sup>26</sup> Так, главу своей книги о знакомстве Жуковского с его будущей женой, Е. Рейтерн, тогда еще ребенком, литературовед называет «Явление Вернейской

Другим рецепируемым источником «Лолиты» является сказочная повесть Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина», представленная русской публике Жуковским<sup>27</sup>. В отношении «Ундины» Набоков также использует каламбур, на который указывает А. Аппель: в романе появляется не только образ ундины, но и слово «ундинист», ассоциативный фон которого, вибрирует между поэтизмом «ундина» и термином Х. Эллиса из его «*Studies in the Psychology of Sex*» (ср. «палеопедология»). Как считает комментатор «Лолиты», эта знаменитая, новаторская, но одновременно и скандальная работа Эллиса входила в круг источников романа [Nabokov, 2011].

По мнению И. Веницкого, работа русского поэта XIX в. над переводом «Ундины» располагала биографической подоплекой, а его редакторские вторжения в текст источника были связаны с историей «немой любви» к Е. Рейтерн, его будущей супруге:

Жуковский вспоминает, что «[т]ри дня, которые провел я в этом старинном замке прошли, как светлый сон, и когда мы прощались, то старшая дочь моего Безрукого, тогда 13-ти летний ребенок, кинулась мне на шею и прильнула ко мне с необыкновенной нежностью, это меня тогда поразило, но, разумеется, никакого следа на душе не оставило <...>». Кажется, что эта милая непосредственность не только оставила след в душе поэта, но и нашла выражение в его лирической сказке: «...она ж, приподнявшись, // Руки вкруг шеи его обвила...»; «...Ундина прижалась к рыцарю»; «Около вечера с нежностью робкой Ундина, взявши Гульбранда // За руку, тихо его повлекла за собою»; «Вскрикнула, вспрыгнула, кинулась к милому в руки Ундина, // Грудью прильнула ко груди его и на ней онемела» [Веницкий, 2011, с. 403–404].

«Сближение Жуковским “осемнадцатилетней Ундины” с 13-летней Элизабет симптоматично: романтические Гульбранды были всегда немножко Гумбертами» [Там же, с. 404, примеч. 1]<sup>28</sup>, – комментирует исследователь. Схожим поэтическим языком «Ундины» Набоков описывает сцену прощания Лолиты с Гумбертом перед отъездом героини в летний

---

Лолиты» и комментирует следующим образом: «Он читал. Он думал, грустил. Потом он вспомнил о девочке. Ее уже не было. Смутно припомнилось, что слышен был где-то за домом голос фрау Рейтерн, искавшей дочь... Странное дитя. Что она знает? Что может понять? Отчего прочла эти стихи? Просто случайность. Ребенок. Вдруг вспомнилось... “Можно ли быть влюбленным в ребенка?.. Ребенок! Но я ее представляю в будущем... в большом совершенстве!” Что это? Неужто мое? Очень давнее. Четверть века тому назад. Тогдашние несбыточные мечтания. <...>. Но вот любовь... Уж она-то не оставляет никакого выбора. А как приходит любовь? Может, не было бы девочки Маши, не было бы потом и девочки Лизхен, не было бы и этой поздней любви» [Носик, 2001, с. 181, 215].

<sup>27</sup> Подробнее о русалочьем сюжете в творчестве Набокова см.: [Grayson, 1992].

<sup>28</sup> Жена Жуковского, Елизавета Рейтерн, была моложе поэта на 38 лет.

лагерь для девочек. В момент расставания Лолита неожиданно для всех возвращается и бросается герою на шею. Позднее рассказчик уточняет, что «купил Лолите, в ее тринадцатый день рождения, роскошное, как говорится в коммерции, издание, с “красивыми” иллюстрациями, “Русалочки” Андерсена» [Набоков, 2008б, с. 215]. Сюжет Андерсена, как известно, является адаптированной для детского чтения версией «Ундины» Фуке<sup>29</sup>.

### VIII

В следующий раз Жуковский упоминается Набоковым в романе «Пнин» (1957), где поэт-романтик вместе с Пушкиным персонально представляют русскую классику на книжной полке:

Пнин приходил к этим книгам и вождленно их созерцал: малоизвестные журналы ревуших шестидесятых в мрамористых обложках, исторические монографии столетней давности с бурными пятнами плесени на усыпительных страницах, русские классики в ужасных и трогательных камеевых переплетах с тисненными профилями поэтов, напоминавшими влажноочитому Тимофею о детстве, в котором праздные пальцы его блуждали по книжной обложке со слегка потертой пушкинской бакенбардой или запачканным носом Жуковского [Набоков, 2004б, с. 72].

Появление в романе «запачканного носа Жуковского» (примечательно это препарирующее рассечение образа поэта на части<sup>30</sup>), разумеется, не было случайностью, ни к чему не обязывающим упоминанием о классике. Работая над макетом обложки к этому роману, Набоков настойчиво стремился придать герою черты внешности Жуковского и инструктировал иллюстраторов следующим образом:

Нос очень важен. Это должен быть русский нос картошкой, толстый и широкий, с крупными и четко очерченными ноздрями. Возьмите Жуковского для ноздрей <...>. Ужасно важно пространство между носом и верхней губой. Оно должно быть обезьяньим, обширным, длинным, с бороздкой посередине и складками по бокам. Посмотрите на Жаворонкова, Байкова, Егорова, Жуковского. Губы последнего очень пнинообразны.

<sup>29</sup> О взаимосвязи двух этих сказок см.: [Grayson, 1992, p. 175].

<sup>30</sup> Начиная со времени юношеского увлечения энтомологией и заканчивая периодом Гарвардских научных дискуссий, Набоков придерживался мнения, что исследование бабочек должно основываться на кропотливом изучении деталей, выявлении морфологических тонкостей отдельных органов и эстетического своеобразия, а не сводиться к прямой линии эволюции [Александров, 1997]. Аналогичным образом он понимал и литературный процесс, уделяя больше внимания частным особенностям и фрагментам как текстов, так и внешнего облика их создателей.

<...> Пока же эскизы изображают хилого профессора Милксопа с яйцевидным лицом, плоским носом, короткой верхней губой, невзрачным подбородком, покатыми плечами и галстуком комедийного бухгалтера. Я давно заметил, что по какой-то причине иллюстраторы не читают книг, которые иллюстрируют. В моей книге все перечисленные выше детали упомянуты в первой главе и повторяются дальше... [Бойд, 2010б, с. 359].

Действительно, «обезьянье надгубье» профессора Пнина появляется уже в первом абзаце романа [Набоков, 2004б, с. 11]<sup>31</sup>. Что касается ринологических акцентов в портрете Жуковского, появляющихся как в тексте романа, так и в советах иллюстраторам, то они, скорее, ассоциативно сближают всю эту стратегию с традицией Гоголя<sup>32</sup>. Причем на уровне поэтики образа связь обнаруживается не только с физическим обликом Гоголя и знаменитой повестью «Нос», но и с его отрывком «Рим»<sup>33</sup>, в котором появляется персонаж с «запачканным носом» в характерном семантическом поле казни: «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный *запачканный нос* и, как *большой топор*, повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом» [Гоголь, 1938, с. 254]. Напомним, что в книге «Николай Гоголь» теме отношений Жуковского и автора «Носа» Набоков уделил особое внимание:

<...> фимиам, который Жуковский послушно воскурял, его медоточивые стихи и «молоко сердечных чувств», которое в нем никогда не прокисало, – все это отвечало представлениям Гоголя о чисто русской душе; его не только не смущали, но, наоборот, даже внушали приятное возвышенное ощущение сродства излюбленные идеи Жуковского о совершенствовании мира, такие, к примеру, как замена смертной казни религиозным таинством <...> [Набоков, 1999а, с. 41–42].

Фамилия Пнин, образованная от «Репнин» по модели усечения, которая использовалась в России для незаконнорожденных потомков дворянского рода [Люксембург, Ильин, 2004, с. 624], культурно прикреплена к той же классической эпохе начала XIX в. Иван Петрович Пнин (1773–1805) – поэт, современник Жуковского и незаконнорожденный сын князя Николая Васильевича Репнина, помимо своей литературной деятельности был известен борьбой за права незаконнорожденных, которая, однако, не имела успеха [Степанов, 1999, с. 654]. В юности судьбы Пнина и Жуковского развивались по схожему сценарию: будучи незаконнорожденными детьми

<sup>31</sup> Ср. обезьянью поэтику образа Гумберта в «Лолите» [Набоков, 2008б, с. 53, 130, 237].

<sup>32</sup> Набоковскую интерпретацию поэтики носов и ноздрей у Гоголя см.: [Набоков, 2004а, с. 405–407].

<sup>33</sup> На отрывке Гоголя «Рим» Набоков подробно останавливается в своей книге «Николай Гоголь» [Набоков, 2004а, с. 489–490].

дворян, они воспитывались как дворяне в доме отца, учились в Благородном пансионе при Московском университете, занимались поэтическим трудом и были «забыты» в завещании родителя. В целом, содержащийся в фамилии персонажа, русского эмигранта и книгофила Тимофея Пнина, намек на его незаконность вновь усиливает звучание поэтики нелегитимного в творчестве писателя. Так, даже несмотря на заметную сюжетную несхожесть романов «Лолита» и «Пнин», их герои, эмигранты-словесники, на уровне поэтики получают «знак незаконнорожденных», преступающих закон. Очевидно, что осмысление феномена эмиграции в категориях незаконного, – будь то архитектоника жанра баллады или семантика имени собственного, – лежало в основе историософии Набокова.

## IX

Подведем итоги. Важной закономерностью в осмыслении Набоковым поэзии Жуковского стала философия творчества. С одной стороны, сама природа искусства понималась обоими авторами в перспективе художественно емкого образа Эоловой арфы, так как неременным условием чувствительности воспринимающего сознания к этому инструменту является врожденный дар, «музыкальный слух», подразумевающий непровольную игру на струнах «хрупкой арфы бытия». С другой стороны, на протяжении всей жизни Набоков обращался к афоризму Жуковского «Лишь то, что писано с трудом, читать легко». Так, в интервью 1962 г., почти полвека спустя после написания своего эстетического манифеста «Если вьется мой стих...», он высказался на эту тему следующим образом:

Искусство не бывает простым. Возвращаясь к дням преподавания: я автоматически ставил низкие отметки студентам, которые использовали ужасную фразу «искренний и простой» – «Стиль Флобера всегда искренний и простой» – думая, что это самый большой комплимент для прозы или поэзии. Когда я вычеркнул эту фразу с такой яростью, что карандаш порвал бумагу, студент пожаловался, что этому его всегда учили. «Искусство просто, искусство искренно». Когда-нибудь я все же найду источник этой вульгарной ерунды. <...> Потому что, конечно же, искусство в своих высших проявлениях фантастически обманчиво и сложно [Набоков, 1997б, с. 157].

После успеха «Лолиты», позволившего писателю отказаться от преподавания, Набоков уехал в свою последнюю эмиграцию – в Швейцарию. В интервью 1963 г., отвечая на вопрос журналиста о причинах переезда, в числе бытовых вежливых отговорок он так прокомментировал свой поступок: «Практически все знаменитые писатели девятнадцатого века бродили здесь. Жуковский, Гоголь, Достоевский, Толстой» [Там же, с. 154]. Нельзя не заметить оговорку Набокова, включившего в состав «знаменитых писа-

телей девятнадцатого века» исключительно русских авторов, которые, конечно же, не были единственными путешественниками по Швейцарии. На берегу Женевского озера, в трех километрах от города Монтрё, в котором поселился Набоков, находится Шильонский замок, получивший широкую известность благодаря поэме Байрона и ее русскому переводу Жуковского. Ранее, в «Приглашении на казнь», Набоков уже обращался к «Шильонскому узнику», включив в свой роман наряду с аллюзиями на эту поэму еще целый ряд несомненно «жуковских» образов, взятых из стихотворений, построенных по модели *здесь vs там* («Но там был страх – здесь скорбь была» [Жуковский, 2009, с. 42]). Этой романтической антиномии, добавленной Жуковским к истории байроновского Бонивара, Набоков придал сюжетообразующее значение<sup>34</sup>.

Позднее, во время работы над книгой «Николай Гоголь» романист привлек письмо Гоголя Жуковскому от 12 ноября 1836 г. [Набоков, 2004в, с. 408], подробно характеризующее топографический и культурный ландшафт западной Швейцарии:

Прошатавшись лето на водах, я перебрался на осень в Швейцарию. Я хотел скорее уселиться на месте и заняться делом; для этого поселился в загородном доме близ Женевы. <...> Сначала было мне несколько скучно, потом я привык и сделался совершенно вашим наследником: завладел местами ваших прогулок, мерил расстояние по назначенным вами верстам, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, нацарапал даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика «Шильонского» Узника» (Байрона и Жуковского. – Е. А.); впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда-нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин [Гоголь, 1952, с. 73].

Не вызывает сомнений, что безотносительно к объективным причинам выбора Набоковым Монтрё<sup>35</sup>, его переезд был еще одним орнаментом в сложном «узоре прошлого», в котором писатель на протяжении всей жизни угадывал повторяющиеся элементы, причудливо соединяющие одного из первых представителей русской классики и ее систематизатора постклассической эпохи.

### Список литературы

Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

<sup>34</sup> Об этом см.: [Shapiro, 1998, p. 72, 126–130].

<sup>35</sup> См.: [Бойд, 2010б, с. 547–548].

*Аверин Б.* Страх прямого высказывания (Лев Шестов, Сёрен Кьеркегор, Гумберт Гумберт) // Семиотика страха: Сб. ст. / Сост. Н. Букс, Ф. Конт. М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005. С. 172–184.

*Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

*Александров Д.* Набоков – натуралист и энтомолог // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 429–438.

*Берберова Н.* Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 184–193.

*Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / Авторизов. пер. с англ. Г. Лапиной. СПб., 2010а.

*Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. СПб., 2010б.

*Вернандер Н. Б.* Магический кристалл // Русский язык. 2001. № 38. URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103806> (дата обращения 12.11.2014).

*Ветшева Н. Ж.* Эолова арфа (Комментарий) // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 320–327.

*Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006.

*Виницкий И. Ю.* «Немая любовь» Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 2. С. 389–441.

*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3.

*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 11.

*Гузаиров Т.* В поисках веры: о предыстории статьи В. А. Жуковского «О смертной казни» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 203–220. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542014.html> (дата обращения 15.09.2014).

*Долинин А.* «Лолита». Комментарии // Набоков В. Лолита: Роман / Пер. с англ. автора; вступ. ст. и коммент. А. Долинина. М., 1991. С. 356–412.

*Долинин А. А.* «Дар». Примечания // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002а. Т. 4. С. 634–768.

*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2002б. Т. 4. С. 9–43.

Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. / Сост. И. Х. Дворецкий. М., 1958. Т. 2.

*Егорова Е.* Диалог с Жуковским в романе Набокова // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 208–223.

*Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982.

- Жуковский В. А.* О смертной казни // Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 140–142.
- Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2004. Т. 13.
- Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2009. Т. 4.
- Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
- Иезутова Р. В.* В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 38–52.
- Карпов Н. А.* Творчество В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.
- Кац Б.* «Ехеgei monumentum» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/ka.html> (дата обращения 13.10.2014).
- Киселев В. С., Янушкевич А. С.* Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» Жуковского // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 2 (10). С. 68–80.
- Ливеровский Ю. А.* Глинка Константин Дмитриевич // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978. URL: [http://enc-dic.com/enc\\_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html](http://enc-dic.com/enc_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html) (дата обращения 14.10.2014).
- Липовецкий М.* Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х – 2000-х годов. М., 2008.
- Лотман Ю. М.* Два устных рассказа Бунин (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 730–742.
- Люксембург А., Ильин С.* «Пнин». Комментарии // Набоков В. В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2004. Т. 3. С. 622–638.
- Махов А. Е.* Эолова арфа: вещь и поэтический миф // Русская речь. 1993. № 4. С. 3–9.
- Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 454–475.
- Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М., 2007.
- Набоков В. В.* Предисловие к автобиографии «Другие берега» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997а. Т. 1. С. 94–95.
- Набоков В. В.* Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997б. Т. 1. С. 138–168.
- Набоков В. В.* Постскрипtum к русскому изданию романа «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997в. Т. 1. С. 90–93.

*Набоков В. В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997г. Т. 1. С. 82–89.

*Набоков В. В.* Лекции по русской литературе / Пер. И. Толстого. М.: Независимая газета, 1999а.

*Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1999б.

*Набоков В. В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002а. Т. 4.

*Набоков В. В.* Стихотворения / Подг. текста, сост., вступ. ст. и примеч. М. Э. Маликовой. СПб., 2002б.

*Набоков В. В.* Американский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2004а. Т. 5.

*Набоков В. В.* Американский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2004б. Т. 3.

*Набоков В. В.* Американский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2004в. Т. 1.

*Набоков В. В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2008а. Т. 5.

*Набоков В. В.* Американский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2008б. Т. 2.

*Набокова В. Е.* Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 348–349.

*Носик Б.* Мир и дар Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995.

*Носик Б.* Царский наставник. Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001.

*Орлицкий Ю. Б.* Прозиметрия в «Даре» Набокова // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 504–517.

*Панченко А. М.* Литература «переходного века» // История русской литературы: в 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 291–407.

*Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000.

*Сендерович С., Шварц Е.* «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). URL: [http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#\\_edn4](http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#_edn4) (дата обращения 17.08.2014).

*Сконечная О.* «Приглашение на казнь». Примечания // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 603–634.

*Смирнов И. П.* Введение в постсимволизм // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 105–149.

*Степанов В. П.* Пнин Иван Петрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 654–656.

*Ходасевич Вл.* О Сирине // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 244–250.

*Шapiro Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц / Пер. с англ. Т. Кучиной // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277) //

URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html> (дата обращения 17.08.2014).

*Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.

*Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография / Пер. с англ. О. Кириченко. М., 2010.

*Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.

*Шраер М. Д.* Набоков и Бунин: поэтика соперничества // Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000. С. 128–192.

*Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006.

*Connolly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.

*Grayson J.* Rusalka and the Person from Porlock // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin / Ed. by A. McMillin. Worcester: Bristol Classical Press, 1992. P. 162–185.

*Nabokov V.* The Annotated «Lolita» Revised and Updated / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Vintage, 2011. URL: <http://bookre.org/reader?file=1389496> (дата обращения 18.11.2014).

*Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading». New York: Peter Lang, 1998.

#### Article metadata

*Title:* «See Zhukovski for nostrils». V. Nabokov Systematizes V. A. Zhukovsky's Poetic Heritage: From «Invitation to a Beheading» to «Lolita» and «Pnin»

*Author:* E. E. Anisimova

*Author's e-mail:* [eva1393@mail.ru](mailto:eva1393@mail.ru)

*Author affiliation:* Siberian Federal University

*Abstract:* The article analyzes Nabokov's apperception of Zhukovsky's poetry. The famous novelist's allusions on Zhukovsky (just discovered as well as earlier revealed by scholars who explore Nabokov) are attracted for the present study, which covers novels, philological and autobiographical prose by Nabokov. The author of this research focuses on Nabokov's «systematizing» manner which is rooted in his general aesthetic aspiration to systemize, create «collections», taxonomies and intellectual charades. Such artistic practices as the estrangement of memory of pre-revolutionary Russia, rethinking of Zhukovsky's music theme and the destiny of ballad genre in 20<sup>th</sup> century literature are investigated. In this article the tends of 1910–1960 Nabokov's perceptual strategy which are expressed in his critic works, verses, novels «Invitation to a Beheading», «Lolita» and «Pnin» are scrutinized.

*Key terms:* V. A. Zhukovsky, V. V. Nabokov, apperception, ballad, motif, plot.

*Reference literature (in transliteration):*

*Aleksandrov D.* Nabokov – naturalist i entomolog // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 429–438.

*Aleksandrov V. E.* Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika. SPb., 1999.

*Averin B.* Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russkoi avtobiograficheskoi tradicii. SPb., 2003.

*Averin B.* Strah pryamogo vyskazyvaniya (Lev Shestov, Seren Kierkegaard, Gumbert Gumbert) // Semiotika straha. Sbornik statei / sost. N. Buks i F. Kont. M.: Russkii institut: izdatel'stvo «Evropa», 2005. S. 172–184.

*Berberova N.* Iz knigi «Kursiv moi: Avtobiografiya» // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 184–193.

*Boyd B.* Vladimir Nabokov: amerikanskie gody: Biografiya / per. s angl. SPb., 2010.

*Boyd B.* Vladimir Nabokov: russkie gody: Biografiya / avtorizov. per. s angl. G. Lapinovi. SPb., 2010a.

*Bürger G. A. Lenore* // Deutsche Gedichte. URL: [http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue\\_ga04.html](http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue_ga04.html) (03.11.2014).

*Connolly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.

*Dolinin A.* «Lolita». Kommentarii // Nabokov V. Lolita: Roman: Per. s angl. avtora / vstup. st. i komment. A. Dolinina. M., 1991. S. 356–412.

*Dolinin A. A.* «Dar». Primechaniya // Nabokov V. V. Russkii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2002a. T. 4. S. 634–768.

*Dolinin A.* Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: dve vershiny «Priglasenie na kazn'» i «Dar» // Nabokov V. V. Russkii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2002. T. 4. S. 9–43.

*Drevnegrechesko-russkii slovar'*: v 2 t. / sost. I. H. Dvoreckii. M., 1958. T. 2.

*Egorova E.* Dialog s Zhukovskim v romane Nabokova // Voprosy literatury. 2014. № 3. S. 208–223.

*Goethe J. W.* Einleitung. Zueignung // Goethe J. W. Faust. Eine Tragödie. URL: [http://www.weblitera.com/book/?id=143&lng=3&ch=1&l=ru#.VGcYK\\_8kX9yg](http://www.weblitera.com/book/?id=143&lng=3&ch=1&l=ru#.VGcYK_8kX9yg) (15.11.2014).

*Gogol' N. V.* Poln. sobr. soch.: v 14 t. M.; L., 1938. T. 3.

*Gogol' N. V.* Poln. sobr. soch.: v 14 t. M.; L., 1952. T. 11.

*Grayson J.* Rusalka and the Person from Porlock // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin. Ed. Arnold McMillin. Worcester: Bristol Classical Press, 1992. P. 162–185.

*Guzairov T.* V poiskah very: o predystorii stat'i V. A. Zhukovskogo «O smertnoi kazni» // Studia Russica Helsingiensiaet Tartuensia X: «Vek nyneshnii i vek minuvshii»: kul'turnaya refleksiya proshedshei epohi: v 2 ch. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ch. 1. S. 203–220. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542014.html> (15.09.2014).

*Hodasevich Vl. O Sirine* // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 244–250.

*Iezuitova R. V. V. Zhukovskii. «Eolova arfa»* // Poeticheskii stroi russkoi liriki. L., 1973. C. 38–52.

*Karpov N. A. Tvorchestvo V. V. Nabokova i tradicii literatury romanticheskoi epohi («Zashita Luzhina», «Priglasenie na kazn'»): diss. kand. filol. nauk. SPb., 2002.*

*Kats B. «Exegi monumentum» Vladimira Nabokova: k prochteniyu stihotvoreniya «Kakoe sdelał ya durnoe delo...»* // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 1 (277). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/ka.html> (13.10.2014).

*Kiselev V. S., Yanushkevich A. S. Esteticheskie principy i poetika perevoda «Odisei» Zhukovskogo* // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2010. № 2 (10). S. 68–80.

*Lipoveckii M. Paralogii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920-h – 2000-h godov. M., 2008.*

*Liverovskii Yu. A. Glinka Konstantin Dmitrievich* // Bol'shaya sovetskaya enciklopediya. M., 1969–1978. URL: [http://enc-dic.com/enc\\_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html](http://enc-dic.com/enc_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html) (14.10.2014).

*Lotman Yu. M. Dva ustnyh rasskaza Bunin (k probleme «Bunin i Dostoevskii»)* // Lotman Yu. M. O russkoi literature. SPb., 1997. S. 730–742.

*Lyukseburg A., Il'in S. «Pnin». Kommentarii* // Nabokov V. V. Amerikanskii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2004. T. 3. S. 622–638.

*Mahov A. E. Eolova arfa: vesh' i poeticheskii mif* // Russkaya rech'. 1993. № 4. S. 3–9.

*Medarich M. Vladimir Nabokov i roman XX stoletiya* // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 454–475.

*Meier P. Naidite, chto spryatat matros: «Blednyi ogon'» Vladimira Nabokova. M., 2007.*

*Nabokov V. The Annotated «Lolita» Revised and Updated / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Vintage, 2011. URL: <http://bookre.org/reader?file=1389496> (18.11.2014).*

*Nabokov V. V. Amerikanskii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2004. T. 5.*

*Nabokov V. V. Amerikanskii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2004. T. 1.*

*Nabokov V. V. Amerikanskii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2004. T. 3.*

*Nabokov V. V. Amerikanskii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2008. T. 2.*

*Nabokov V. V. Dva interv'yuu iz sbornika «StrongOpinions»* // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 138–168.

*Nabokov V. V. Kommentarii k romanu A. S. Pushkina «Evgenii Onegin» / per. s angl. SPb., 1999.*

*Nabokov V. V. Lekcii po russkoi literature / per. I. Tolstogo. M.: Nezavisimaya gazeta, 1999.*

- Nabokov V. V.* O knige, ozaglavlennoi «Lolita» (Posleslovie k amerikanskomu izdaniyu 1958-go goda) // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 82–89.
- Nabokov V. V.* Postskriptum k russkomu izdaniyu romana «Lolita» // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 90–93.
- Nabokov V. V.* Predislovie k avtobiografii «Drugie berega» // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 94–95.
- Nabokov V. V.* Russkii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2002. T. 4.
- Nabokov V. V.* Russkii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2008. T. 5.
- Nabokov V. V.* Stihotvoreniya / podg. teksta, sost., vstup. stat'ya i primech. M. E. Malikovoi. SPb., 2002.
- Nabokova V. E.* Predislovie k sborniku: V. Nabokov. Stihi (1979) // V. V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997. T. 1. S. 348–349.
- Nosik B.* Carskii nastavnik. Roman o Zhukovskom v dvuh chastyakh s dvumya poslesloviyami. M., 2001.
- Nosik B.* Mir i dar Nabokova. Pervaya russkaya biografiya pisatelya. M., 1995.
- Orlickii Yu. B.* Prozimetriya v «Dare» Nabokova // Orlickii Yu. B. Stih i proza v russkoi literature. M., 2002. S. 504–517.
- Panchenko A. M.* Literatura «perekhodnogo veka» // Istoriya russkoi literatury: v 4 t. L., 1980. T. 1. S. 291–407.
- Proffer K.* Klyuchi k «Lolite». SPb., 2000.
- Senderovich S., Shvarc E.* «Lolita»: po tu storonu pornografii i moralizma // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 1 (277). URL: [http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#\\_edn4](http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#_edn4) (17.08.2014).
- Shahovskaya Z.* V poiskah Nabokova. Otrazheniya. M., 1991.
- Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading». New York: Peter Lang, 1998.
- Shapiro G.* Pomestiv v svoem tekste miriady sobstvennykh lic / per. s angl. T. Kuchinoy // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 1(277) // URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html> (17.08.2014).
- Shiff S.* Vera (Missis Vladimir Nabokov): biografiya / per. s angl. O. Kirichenko. M., 2010.
- Shmid V.* Proza kak poeziya. Pushkin. Dostoevskii. Chehov. Avangard. SPb., 1998.
- Shraer M. D.* Nabokov i Bunin: poetika sopernichestva // Shraer M. D. Nabokov: Temy i variacii. SPb., 2000. S. 128–192.
- Skonechnaya O.* «Priglasenie na kazn'». Primechaniya // Nabokov V. V. Russkii period. Sobr. soch.: v 5 t. SPb., 2002. T. 4. S. 603–634.
- Smirnov I. P.* Vvedenie v postsimvolizm // Smirnov I. P. Smysl kak takovoi. SPb., 2001. S. 105–149.
- Stepanov V. P.* Pnin Ivan Petrovich // Russkie pisateli 1800–1917. Biograficheskii slovar'. M., 1999. T. 4. S. 654–656.

*Vernander N. B.* Magicheskii kristall // Russkii yazyk. 2001. № 38. URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103806> (12.11.2014).

*Vetsheva N. Zh.* Eolova arfa (Kommentarii) // Zhukovskii V.A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M., 2008. T. 3. S. 320–327.

*Vinickii I. Yu.* «Nemaya lyubov'» Zhukovskogo // Pushkinskie chteniya v Tartu 5: Pushkinskaya epoha i russkii literaturnyi kanon: v 2 ch. Tartu, 2011. Ch. 2. S. 389–441.

*Vinickii I. Yu.* Dom tolkovatelya: Poeticheskaya semantika i istoricheskoe voobrazhenie V. A. Zhukovskogo. M., 2006.

*Yanushkevich A. S.* V mire Zhukovskogo. M., 2006.

*Zeidlic K. K.* Zhizn' i poeziya V. A. Zhukovskogo. 1783–1852. Po neizdannym istochnikam i lichnym vospominaniyam. SPb., 1883.

*Zhirmunskii V. M.* Gete v russkoi literature. L., 1982.

*Zhukovskii V. A.* O smertnoi kazni // Zhukovskii V. A. Poln. sobr. soch.: v 12 t. / pod red. A. S. Arhangel'skogo. SPb., 1902. T. 10. S. 140–142.

*Zhukovskii V. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M., 2004. T. 13.

*Zhukovskii V. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M., 2008. T. 3.

*Zhukovskii V. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M., 2009. T. 4.