

Е. Е. Анисимова

Сибирский федеральный университет, Красноярск

**Наследие В. А. Жуковского
в художественном языке романов В. Набокова
(«Приглашение на казнь», «Лолита», «Пнин»)**

Статья посвящена рецепции поэзии В. А. Жуковского в творчестве В. Набокова. Привлекаются как выявленные ранее, так и впервые обнаруженные «жуковские» реминисценции в художественных произведениях, филологической и автобиографической прозе писателя. В центре внимания находится «систематизирующая» манера В. 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 В. А. Жуковского. В статье освещаются закономерности рецептивной стратегии В. Набокова конца 1910-х – 1960-х гг.: в лирике, малой прозе, романах «Приглашение на казнь», «Дар», «Лолита», «Пнин», а также в литературоведческих работах этого периода.

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

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» [Жуковский, 1902]. Воздействие ее автора на роман Набокова было впервые замечено З. Шаховской. Посвятив Жуковскому специальный раздел в книге «В поисках Набокова», мемуаристка подчеркнула, что «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» [Шаховская, 1991, с. 71]. Научную перспективу осмысления «жуковского кода» в «Приглашении на казнь» задал Дж. Коннолли, указавший 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. Шапи-

Анисимова Евгения Евгеньевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета (пр. Свободный, 82а, Красноярск, 660041, Россия; eva1393@mail.ru)

ро, 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 [Sharigo, 1998, p. 72, 126–131].

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. <...> Метафора, которой Ханзен-Леве определяет этот тип символистского отношения к действительности, – это “кристалл”, в котором всякая вершина связана с другими и отражена в них» [Медарич, 1997, с. 472].

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.

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 острять, а напротив, виртуально приближать исчезнувшие реалии. Если перефразировать высказывание Набокова из его предисловия к автобиографии «Другие берега» [Набоков, 1997в, с. 94]), то можно сказать, что, например, Бунин и его литературные единомышленники давали памяти *волю*, а Набоков стремился дать ей *закон*¹.

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 [Набоков, 2008а, с. 224–225], так и его исследователями [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 повторах и прецедентах подчас асим-

¹ См.: [Шраер, 2000, с. 187–188].

метричной художественной изощренности, выступая, таким образом, и в области литературы, и в научной сфере знатоком и систематизатором.

К поэзии и личности Жуковского Набоков обращался на протяжении всего своего творческого пути. Первое из обнаруженных нами свидетельств интереса автора «Лолить» к поэту XIX в. относится к 1918 г., последнее – к 1963 г., образуя, таким образом, хронологическую рамку 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». Вторая связана с осмыслением структурных признаков и потенциальных художественных возможностей баллады в литературе XX в. Попытаемся восстановить внутреннюю логику восприятия творческого и биографического образа Жуковского в сознании Набокова.

Накануне эмиграции 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. По наблюдению биографа писателя, Б. Бойда, «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» [Бойд, 2010б, 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 «Лишь то, что писано с трудом, читать легко» [Набоков, 2002а, с. 101].

В 1919 г. в стихотворении «Как ты – я с отроческих дней...» Набоков обратился к образу Эоловой арфы и тем смыслам, которые содержались в одноименной балладе Жуковского: символике и философии образа арфы, предполагавших выход из трагического *здесь* в обнадеживающее *там*. Струны арфы в лирике, а затем и в прозе Набокова становятся тем знаком, которым отмечены особо чувствительные люди, «музыканты»: «На хрупкой арфе бытия / перебираем те же струны» [Там же, с. 107]. Музыка в сознании писателя осмыслялась метафорически и нашла концептуальное воплощение в его псевдониме – Сирина, отождествляющем пение волшебной птицы и словесное творчество.

В 1920–1930-е гг. юношеские стиховедческие эксперименты Набокова обретают законченную художественную форму. В посвященном вопросам метрики цикле стихотворений 1923 г. (микроцикл «Гекзаметры», стихотворения «Размеры» и «Гекзаметры») «эоловый размах» был вновь включен автором в ассоциативное поле музыки и ветра [Там же, с. 260]. Думается, что интерес к гекзаметру имел для писателя свои причины и последствия. Увлечение Набокова в конце 1910-х гг. гекзаметрами Жуковского сочеталось с повышенным вниманием к филологическим и литературным трудам Андрея Белого, известного своими опытами в области стихопрозы. 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 1924 г. Набоков вновь обратился к балладному творчеству Жуковского, «переписывая» в стихотворении «Святки» его «Светлану». Из балладной ситуации

святочного гадания Набоков изъясил свадебный мотив, поместив лирического героя между двух зеркал – безвозвратно утраченного прошлого и бесперспективного будущего. Помимо традиционных для святочных текстов гаданий на зеркале и на картах Набоков включил в «Святки» в меньшей степени усвоенное литературой гадание на плавающих ореховых скорлупках, в которых символически воплотилась судьба русских эмигрантов [Набоков, 2002а, с. 185–186].

В 1932 г. Набоков перевел Посвящение к «Фаусту» И. В. Гете, впервые переведенное в 1817 г. на русский язык Жуковским. Если перевод последнего относился к числу свободных, то Набоков сделал точный перевод, возвратив в текст «потерянный» образ Эоловой арфы: «трепещет песнь, неясная для слуха, как *по струнам эоловым струясь*» [Там же, с. 390].

Начиная с середины 1930-х гг. рецепция творчества Жуковского у Набокова последовательно переходит в область художественной прозы и филологических исследований. Новый взлет интереса к фигуре русского поэта-романтика обнаруживается у Набокова во время работы над романом «Дар», когда писатель прочел статью Жуковского «О смертной казни». Она показалась ему настолько интересной, что, отложив «Дар», он переключился на новый роман «Приглашение на казнь» и окончил его в необыкновенно сжатые сроки.

Главным лейтмотивом типовых откликов на эту статью 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. 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 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, 2002б, с. 146–147].

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: «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 «молоко 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 излюб-

ленные 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 коленопреклоненной толпы, но на слух прекрасное и вдохновенное...» [Набоков, 2004а, с. 424–425].

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 статьи «О смертной казни» – интертекстах «Приглашения на казнь», суждениях персонажа «Дара» Годунова-Чердынцева и резюмирующем высказывании Набокова-филолога – неизменно присутствует музыкальный код.

Следующим произведением, в которое Набоков посчитал необходимым включить насыщенный слой реминисценций из творчества Жуковского, стал роман «Лолита» (1955). Практически все образы и мотивы, восходящие к поэзии русского романтика, ранее использованные Набоковым, переплетаются здесь между собой, что нередко ведет к коррекции их исходной семантики. Для начала отметим, что «Лолита» продолжает ряд «тюремных текстов» писателя. 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 и музыки в «Лолите» имеют отношение три персонажа: Гумберт, Куильти и Скиллер. Причем в описании последнего Набоков дважды использует минус-прием: казнь мужа Лолиты отменяется Гумбертом, при этом выясняется, что Дик «почти совершенно глух» [Набоков, 2008б, с. 331, 334].

Образ Эоловой арфы, переходящий из лирики в прозу, приобретает в творчестве Набокова парадигмальный статус. Образ струн и, в частности, струн арфы встречается в «Лолите» неоднократно [Там же, с. 55, 158, 286, 338; Набоков, 1997б, с. 90]. Рассказывая о своем происхождении, Гумберт произносит следующие слова: «Я родился в 1910-ом году, в Париже. Мой отец отличался мягкостью сердца, легкостью нрава – и целым винегретом из генов... <...> 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: *палеопедологии и Эоловым арфам (распределяйте сами)*» [Набоков, 2008б, с. 17–18]. 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.

Роман начинается с описания работы артикуляционного аппарата, а сама многовариантная номинация героини от официального Долорес до изысканного Лолита будто демонстрирует потенциальные возможности английского языка [Там же, с. 17]. Сам Набоков по этому поводу отмечал: «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» [Набоков, 1997а, с. 89]. Тоску по утраченной России и по русскому языку Н. Берберова называла темой, связывающей все романы Набокова, включая и «Лолиту» [Берберова, 1997, с. 192]. Другой современник писателя, автор проницательных литературно-критических статей о Набокове, В. Ходасевич, считал, что «жизнь художника и жизнь приема

в сознании художника» остраняются, причем это является «главной темой» творчества создателя «Защиты Лужина» [Ходасевич, 1997, с. 249–250]. В контексте этих размышлений в «Лолите» можно выделить две сюжетные линии. Первая (Гумберт – Лолита), по словам самого автора, может быть описана как роман с английским языком. Вторая (Гумберт – Аннабелла), являющаяся прасюжетом первой, неизбежно включается в контекст более ранних произведений Набокова, в которых остранение утраты России и русского языка является сюжетообразующим приемом. Для обеих сюжетных линий 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 «Lenoge» 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]. Судя по «Комментариям к “Евгению Онегину”» (1949–1964), Набоков был хорошо знаком не только с балладой Бюргера «Lenoge», но и с историей ее переводов [Набоков, 1999, с. 534–535]. Переводческой деятельности «русского балладника» Набоков дал весьма высокую оценку [Там же, с. 530]. Другой балладный подтекст «Лолиты» – «Erlkönig» Гете. 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. 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. Устойчивый интерес Набокова к балладе представляется не случайным. В своем творчестве писатель актуализирует основу смысловой структуры этого жанра – сюжет нелегитимных посягательств, будь то претензии мертвого на мир живого или нарушение общественных запретов.

Вполне закономерно, что проанализированная писательская стратегия позволяет рассматривать сведения о специализации предков Гумберта на Эоловых арфах в этом же романтическом балладном контексте. Для Жуковского этот образ был осложнен персональными биографическими и психологическими подтекстами, перекликающимися со сходными автобиографическими мотивами в поэме Э. По. История драматической любви поэта к своей сводной племяннице М. А. Протасовой, на момент пробуждения его чувств – двенадцатилетней девочке, была хорошо известна Набокову [Там же, с. 394].

Другим реципируемым источником «Лолиты» является сказочная повесть Фуке «Ундины», представленная русской публике Жуковским. По мнению И. Виноцкого, 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. «Сближение Жуковским “осьмнадцатилетней Ундины” с 13-летней Элизабет симптоматично: романтические Гульбранды были всегда немножко Гумбертами», – комментирует исследователь [Виноцкий, 2011, с. 403–404, прим. 1]. Поэтическим языком «Ундины» описана сцена прощания Лолиты с Гумбертом перед отъездом в летний лагерь, 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 [Grayson, 1992, p. 175].

В следующий раз Жуковский упоминается Набоковым в романе «Пнин» (1957), где поэт-романтик вместе с Пушкиным персонально представляет русскую классику на книжной полке: «праздные пальцы его блуждали по книжной облож-

ке со слегка потертой пушкинской бакенбардой или *запачканным носом Жуковского*» [Набоков, 2004б, с. 72]. Появление в романе «запачканного носа Жуковского» (примечательно это препарированное рассечение образа поэта на части), 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*» [Бойд, 2010а, с. 359]. Ринологические акценты в портрете Жуковского, появляющиеся как в тексте романа, так и в советах иллюстраторам, ассоциативно сближают всю эту стратегию с традицией Гоголя. Причем на уровне поэтики образа связь обнаруживается не только с физическим обликом Гоголя и знаменитой повестью «Нос», но и с его отрывком «Рим», 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].

Фамилия Пнин, образованная от «Репнин» по модели усечения, которая использовалась в России для незаконнорожденных потомков дворянского рода, культурно прикреплен к той же классической эпохе начала XIX в. [Люксембург, Ильин, 2004, с. 624]. В юности судьбы Жуковского и Ивана Петровича Пнина, сына князя Николая Васильевича Репнина, развивались по схожему сценарию. В целом, содержащийся в фамилии персонажа, русского эмигранта и библиофила 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», пренебрегающих закон. Очевидно, что осмысление феномена эмиграции в категориях незаконного, – будь то архитектура жанра баллады или семантика имени собственного, – лежало в основе историософии Набокова.

Список литературы

- Александров Д.* Набоков – натуралист и энтомолог // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 429–438.
- Берберова Н.* Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 184–193.
- Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. СПб., 2010а.
- Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. СПб., 2010б.
- Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое изображение 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.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3.
- Гузаиров Т.* В поисках веры: О предыстории статьи В. А. Жуковского «О смертной казни» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1. С. 203–220. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/542014.html> (дата обращения 15.09.2014).
- 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.
- Люксембург А., Ильин С.* «Пнин». Комментарии // Набоков В. В. Американский период: Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2004–2008. Т. 3. С. 622–638.

- Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 454–475.
- Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М., 2007.
- Набоков В. В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997а. Т. 1. С. 82–89.
- Набоков В. В.* Постскрипtum к русскому изданию романа «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997б. Т. 1. С. 90–93.
- Набоков В. В.* Предисловие к автобиографии «Другие берега» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997в. С. 94–95.
- Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1999.
- Набоков В. В.* Стихотворения / Под ред. М. Э. Маликовой. СПб., 2002а.
- Набоков В. В.* Русский период: Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. СПб., 2002б; т. 5. СПб., 2008а.
- Набоков В. В.* Американский период: Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2004–2008. Т. 1. СПб., 2004а; т. 2. СПб., 2008б; т. 3. СПб., 2004б.
- Орлицкий Ю. Б.* Прозиметрия в «Даре» Набокова // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 504–517.
- Ходасевич Вл.* О Сирине // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 244–250.
- Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
- Шраер М. Д.* Набоков и Бунин: поэтика соперничества // Шраер М. Д. Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000. С. 128–192.
- Connolly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. No. 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, 1992. P. 162–185.
- Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading». N. Y., 1998.

Е. Е. Anisimova

**V. A. Zhukovsky's Heritage in the Artistic Language
of V. Nabokov's Novels («Invitation to the Execution», «Lolita», «Pnin»)**

The paper deals with the apperception of Zhukovsky's poetry in Nabokov's works. Involved for the present study are Nabokov's allusions to Zhukovsky (both revealed earlier and just discovered by scholars who explore Nabokov) in the novels, philological and autobiographical prose by the famous writer. The author of the present research focuses on Nabokov's «systematizing» manner which is rooted in his general aesthetic aspiration to systemize, create «collections», taxonomies and intellectual charades. Study is made of the artistic practices in the 20th century literature and Zhukovsky's musical figurativeness. Also, the paper elucidates the regularities of Nabokov's perceptual strategy of the 1910s – 1960s expressed in his lyrics, in the novels «Invitation to the Execution», «Lolita», «Pnin» and in his works on literary criticism.

Keywords: V. A. Zhukovsky, V. V. Nabokov, apperception, ballad, motif, plot.