

Омри РОНЕН

**ИСТОРИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ,  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НОВАТОРСТВО  
И МИФОТВОРЧЕСТВО  
В СИСТЕМЕ ОЦЕНОК ВЛАДИМИРА НАБОКОВА<sup>1</sup>**

В историко-литературной перспективе, отчетливо видимой теперь, на заре нового века, среди великих национальных литератур — поэзия русского модернизма, а в качестве явления мировой литературы — Владимир Набоков высятся художественными вершинами, не имеющими себе равных в XX столетии. Тема «Набоков и русский модернизм», связывающая эти два вклада русской словесности во всемирную, лежит на границе двух других, более широких областей: «Набоков и русская литературная традиция», «Набоков и модернизм на Западе».

Обе названные области разработаны сравнительно подробно, хоть и не без многочисленных белых пятен; вопросу же, относящемуся непосредственно к теме «Модернизм в литературе русской диаспоры», посвящены сравнительно немногочисленные специальные исследования и ряд ценных отрывочных наблюдений, главным образом в комментированных русских изданиях Набокова. Поэтому кажется необходимым определить в общих чертах, но на конкретных примерах, что Набоков принимал, а главным образом, — что он отвергал в модернизме.

Отношение Набокова к русскому и западному модернизму можно восстановить по его автобиографическим и критическим высказываниям, по вкусам его персонажей-писателей и по выбору в его поэзии и прозе образцов для критического изучения и предметов для художественного состязания.

Вкратце это отношение представляется следующим.

Несомненно, что новизна темы и оригинальность художественного приема занимали важное место среди оценочных критериев Набокова — наряду с такими, более консервативными достоинствами, как чистота и богатство авторской речи. Однако новаторство он считал как бы по определению индивидуальной, а не групповой заслугой, и в этом неожиданное сходство между его историко-критическим подходом и позднейшими взглядами Пастернака, отвергавшего «убийственный жаргон» «измов». Проверка временем была для Набокова, как и для его молодого героя Годунова-Чердынцева, пробным камнем всякой новой инди-

видуальной манеры, причем залогом выживания нового было отношение этого нового к «длинному животворному лучу» Пушкина. Всё, что не продолжало Пушкина «естественно», как продолжала его глубоко современная и подлинно новая на фоне русского модернизма поэтика Ходасевича, всё фальшивое и ходульное, всё то, что старшему Годунову-Чердынцеву «казалось истинным лицом новизны — „мордой модернизма“», неизбежно устаревало и забывалось также и по мнению Годунова-Чердынцева младшего, когда он перерос свои отроческие увлечения. Знаменательно, что в романе «Дар» доводом в разговоре между отцом и сыном, как и в споре индивидуалиста-брата с общественницей-сестрой в «Спекторском», служит «Громокипящий кубок» (позже Набоков, то ли в дань Тютчеву, то ли в укор Игорю Северянину, дал заглавие «Кубок Гебы» одному из поэтических сборников Джона Шейда в романе «Бледный огонь»).

Быстрое старение модернизма, по-видимому, ощущалось в тридцатые годы сильнее, чем в наше время. Во всяком случае, в 1930 г. амортизацию исторического авангарда с горечью отметил друг Маяковского и недруг Набокова Р. О. Якобсон в памфлете «О поколении, растратившем своих поэтов»: «Будущее — оно тоже не наше».

Действительно, потребовался новый расцвет русской филологии, чтобы воскресить и архаистов, и новаторов начала XX столетия, но выстроенная на склоне века лестница ценностей — не та, по которой всходили и нисходили имена писателей и заглавия книг в восприятии поздних современников русского модернизма.

Как оценивал Набоков индивидуальных представителей новой словесности и что говорил он о ее течениях?

Пособием в суждениях о вкусе Набокова на фоне литературной синхронии его времени может служить не только и не столько «Дар», сколько построенные на смещении временных и пространственных планов металитературные места в романах «Ада» и «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!»). В «Даре» пятью чувствами новой поэзии названы, вслед за очерком Цветаевой о Брюсове<sup>2</sup>, «пять поэтов на Б», но с важной заменой: у Набокова пятый — вместо Балтрушайтиса — Бунин, не символист, а мастер «точного слова», *le mot juste*, и это характерно для поэтики раннего Сирина, снимавшей в особом, исторически оправданном синтезе антитетичность Блока и Бунина, двух наследников «русского бидермайера», позднеромантической, «усадебной» традиции Фета. Подобный синтез можно заметить и в стихотворении Гумилева «Старые усадьбы», которому посвятил раздраженную критику Бунин (1990, 175), быть может, заметив в строках

На полке, рядом с пистолетами, // Барон Брамбеус и Руссо отзвук  
своего стиха Где рядом Сю и Патерик.

Несмотря на высокую оценку, которую Набоков давал описательной технике «Петербург», в «Даре» «муза российская прозы» прощается с Белым, особенно с поздним, насквозь ритмизованным Белым, да и со всей прозаической струей в русском модернизме, даже с белым стихом блоковских «Вольных мыслей», — ради ритма пушкинской прозы.

По-настоящему новаторской для эпохи модернизма 1890—1910-х годов Набоков считал прозу ее старших современников: Чехова и позднего Толстого. Так, в «Аде» Демон Вин, споря с сыном, называет «декадентами» «бабника Левку Толстого» и «чахоточного Антона», подобно тому, как считали модернистами Чехова и Толстого западноевропейские критики упадочничества.

Вообще сопоставление русского модернизма с западным у Набокова нередко играет роль не только критического, но и художественного приема. Когда он, склеивая прототипы, сочиняет «лигатурные»<sup>3</sup> образы писателей и их произведений в романе «Смотри на арлекинов!», то явно заметно наложение друг на друга двух литератур, английской и русской, характерное для молодого Сирина, который воспринимал Бунина в совмещении с Томасом Харди и георгианскими поэтами, Руперта Брука видел через призму Гумилева, в Хаусмане же находил неожиданное родство с Блоком. Так, в имени и образе Ивана Алексеевича Шипоградова Торнтон Уайлдер (*thorn* 'шип'; *-ton* < *town* 'город') превращается в русского эмигранта, лауреата Нобелевской премии; Соколовский (по прозвищу Иеремия) сочетает провинциальный мифологизм семейных хроник Фолкнера с мистикой историко-религиозных романов Мережковского (*falcon* 'сокол', *Jeremiah* — *Merejkovsky*)<sup>4</sup>, а Рембо декламирует удивленному русскому путешественнику в Абиссинии стихотворение «Пьяный трамвай».

Переходя к постсимволистам, следует отметить, в первую очередь, дающую повод к некоторым кривотолкам<sup>5</sup> фразу в главе III романа «Дар» об «уродливой и вредоносной школе» в стихотворчестве. Так как понятие о течениях и «измах» не играло роли в литературно-исторических взглядах Набокова, можно с основанием предположить, что речь идет здесь не о символистах как о школе или течении, а именно о «школе» символистов, об их эпигонах, особенно об эпигонах Андрея Белого в «Академии стиха» и вокруг издательства «Мусагет», версифицировавших согласно принципам и эстетическим критериям метрики, установленным в стиховедческих работах Белого, рассчитывая наперед

распределение ритмических вариаций (чего не чуждался, впрочем, и Ходасевич и что виртуозно делал в своем первом стихотворном сборнике сам Годунов-Чердынцев). Вот характерный образчик стихов этой школы:

Неподражаемых заглавий  
 Не перечтешь по облакам;  
 А на дорожках, словно гравий,  
 Повсюду рифмы льнут к ногам.

Но между них не встретишь стертой,  
 Хромающей или рябой —  
 Послушный змей, пeon четвертый,  
 Их собирает за тобой.

(Эльснер 1993, 393)

Отношение Набокова к русским футуристам, которых он не путал с «какими-то шумными итальянцами», сложнее, чем кажется на первый взгляд.

В путешествии Севастьяна Найта с Алексеем Паном, этой вьющейся, как крученый паныч, лигатурой нескольких прототипов-авангардистов, есть глубокий литературно-исторический смысл, да и в сюжете самого романа встреча героя с переводчиком «La Belle Dame Sans Merci» предвещает позднейшие его скитания в обществе безжалостной красавицы. После революции Пан пользуется короткой популярностью в большевистской среде, благодаря «терминологической путанице, смешивавшей крайние течения в политике с крайними течениями в искусстве», и кончает жизнь самоубийством в год гибели Хлебникова.

Относительно Маяковского (у которого, в самом деле, как и в стихотворении «О правителях», *переперчил* рифмуется с *Черчилль* в подписи под карикатурой 1924 г.), Набоков признавал, что этот «покойный тезка» его, «роковым образом развращенный режимом, которому он верно служил», был не лишен «некоторого блеска и хватки» (Набоков 1970, 133; Набоков 2000, V: 747—748).

Помимо редкой и привлекательной личной темы любви к воде, мылу, ванне или складному английскому резиновому tub'у, Набоков разделял с Маяковским любовь к каламбурам и память об уроках комического лиризма, которые оба они получили от общего их учителя Саша Черного. Однако уже в романе «Подвиг» образ советской России, «Зорландии», где мучат толстых, выражает гневное презрение Набокова к садистскому юмору автора «Сказки о Пете, толстом ребенке».

Именно глубокая художественная и нравственная извращенность искусства Маяковского, остраненно воспринимаемая в своей буквальной

чудовищности, легла в основу кошмарных пародий на него в рассказе «Истребление тиранов» и в романе «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных»). Бессмысленные каламбуры и анаграммы Падука так относятся к игре слов в поэтической философии Адама Круга, как остроумие Маяковского — к остроумию Набокова. Мелкие подробности в «Истреблении тиранов», например стихи с рифмой *букв*: *брюкв* или государственная канонизация сказки про репку, которую приказано отлить в бронзе, содержат прямую пародию на искусство Маяковского, как раннее (*Под флейту золоченой буквы // ползут копченые сиги // и золотокудрые брюквы*), так и позднее:

С памятник ростом  
будут  
наши капусты  
и наши моркови.

Разборчивое внимание, с которым Набоков читал позднейших модернистов, достигших широкой известности уже в советское время: лирику Пастернака, «цыганские» стихи Сельвинского, отдельные шедевры Багрицкого и Заболоцкого, — самостоятельная тема, лежащая за пределами рассматриваемого круга литературных явлений.

Зато нельзя не остановиться вкратце на набоковской оценке акмеизма. До недавнего времени она реконструировалась по двум вариантам одной фразы из романа «Дар», по кратким замечаниям Набокова о творчестве Гумилева и Ахматовой и по его более подробному отклику на позднюю поэзию Мандельштама. Выдержки из никогда не печатавшейся, написанной, очевидно, в 1924 г. рецензии, в которой идет речь о Мандельштаме, были найдены в архивах и опубликованы А. А. Долиным (Набоков 2000, IV: 647). Они показывают, что Сирин скептически относился к литературно-историческому притязанию, содержащемуся в самом названии «акмеизм»: «Существует прекрасный поэт Мандельштам. Творчество его не является новым этапом русской поэзии: это только изящный вариант, одна из ветвей поэзии в известную минуту ее развития, когда таких ветвей она вытянула много и вправо и влево, меж тем как рост ее в высоту был почти незаметен после первого свежего толчка символистов. Поэтому Мандельштам важен только как своеобразный узор. Он поддерживает, украшает, но не двигает. Подражать ему значит впасть в своего рода плагиат».

Слова Сирина о боковых ветвях поэзии следует противопоставить не только изначальной этимологии названия течения, но и позднейшему, в стихотворении 1922 г., описанию обреченного акмеизма у самого Мандельштама: *И вершина колобродит, // Обреченная на сруб*. Мне-

ние Сирина о Мандельштаме почти точно повторяет то, что было высказано Д. П. Святополк-Мирским о другом необычайном поэте в статье «Памяти гр. В. А. Комаровского»: «В творческом потоке развития он был странным завитком в сторону, никуда не ведущим» (Святополк-Мирский 2000, 200)<sup>6</sup>. Может быть, потому что Сирин заметил это, по всей вероятности, непроизвольное заимствование, он не напечатал своей рецензии.

Сходным образом писал он и об ахматовской школе: «А у Екатерины Таубер есть также черта, присущая всем поэтессам. Это обращение не на „ты“, а на „вы“. Ее стихи не избежали губительного влияния Ахматовой, поэтессы прелестной, слов нет, но которой подражать не нужно» (Набоков 1989, 353)<sup>7</sup>. Кстати сказать, на счет Ахматовой, а не только ее подражательниц, можно отнести и шутку в романе «Дар» по поводу обращения на «вы» к другу в стихах у Яши Чернышевского: «...как на „вы“ обращается больной француз к Богу или молодая русская поэтесса к любимому господину». Таких обращений немало и у Ахматовой, причем можно найти у нее даже соответствующую французскую цитату:

О, вы приедете к нам  
Завтра по первопутку.

Может быть, лучше, что я не стала  
Вашей женой.

...А над кроватью надпись по-французски  
Гласит: «Seigneur, ayez pitié de nous».

В исторической перспективе нельзя не признать, что акмеизм, в самом деле, был финальным стилем, завершавшим последовательность реализма и символизма, символизма и футуризма (см. Ронен 1996; Ронен 2003), и, как всякий синтетический стиль, мог иметь только эпигонов, а не наследников. Сменить его пришли противоположные ему обэриуты (Ронен 2000а, 192). Впрочем, будучи тупиковым явлением в истории русской поэзии, акмеизм, особенно зрелый акмеизм Мандельштама и Ахматовой, сыграл роль прививки «к советскому дичку», которая дала обильные культурные плоды — прежде всего в области филологии, поэтики и семиотики. С точки зрения поэзии, главное исключение среди акмеистов представлял собой Гумилев: именно его школа оказалась продуктивной как для Сирина, так и для неоромантической советской поэзии вплоть до поколения ифлийцев. Другим исключением был Нарбут, оказавший плодотворное влияние на «крестьянских поэтов», на «юго-западную школу» и на обэриутов.

Уроки Мандельштама видны скорее в прозе, чем в поэзии Набокова. В ранних же стихах Сирина есть примеры соизощренного использования тем, характерных для младших представителей третьего Цеха поэтов, развивавших сюжетный стиль в драматических монологах. Сюжет драмы «Дедушка», например, представляет собой остро сценическую разработку фабулы стихотворения Всеволода Рождественского из берлинского сборника «Цех поэтов. I». Там описываются похождения юного аристократа, с помощью «дочери тюремщика» спасшегося от гильотины. Кончатся стихи Рождественского словами: *Благодарю вас, внучка, // Какое превосходное вино!* (см. Ронен 2002, 19—22).

Трудами двух или трех поколений комментаторов раскрыты многие из набоковских аллюзий, подтекстов и источников, связанных с русским модернизмом. Однако работа далека еще от желаемой полноты.

Для целостного и системного исследования поэтики Набокова представляется особенно важным определить, что именно отвергал Набоков в наследии модернизма и как в своем собственном творчестве он последовательно пародировал и компрометировал эти враждебные его художественному вкусу черты современного искусства.

Речь должна идти, в первую очередь, не о частных погрешностях модернистской поэзии и прозы в плане выражения, а о типическом и общем ее содержательном свойстве — о форсированном мифологизме, возникавшем в порядке вторичной мифологизации поэтической символики, фабулы, мотивов и тематического инвентаря.

Рассмотрим несколько примеров — сперва из западной литературы.

Известно, что у Джойса Набоков игнорировал первоначальную, расчитанно последовательную мифологичность «Улисса», как ее интерпретировал Стюарт Гильберт (Gilbert 1930; ср. Nabokov 1980, 288), а в «Бдении по Финнегану», по-видимому, предпочитал менее мифологизированные ранние редакции каламбурно-синтетическому мифу окончательного текста. Здесь полемика со стороны Набокова в основном велась в художественном плане. Однако в предисловии к роману «Bend Sinister» Набоков, этот великий мастер умного каламбура, пишет следующее: «Парономазия — это нечто вроде словесной чумы, заразная болезнь в мире слов: неудивительно, что они чудовищно и неумело искажаются в Падукграде, где всякий — лишь анаграмма всякого другого».

Таким образом, Набоков проводит очевидную параллель между парономазией и анаграммой, с одной стороны, и мифологизацией, с другой; ведь Макс Мюллер в свое время определил миф как «болезнь языка» (Max Müller 1897, 68 сл.).

Что же касается теории анаграмм мифологических имен, созданной Соссюром, то она могла быть известна Набокову в шестидесятые годы, когда он писал предисловие к «Bend Sinister», но вряд ли в со роковые, когда он сочинял сам роман.

Не только художественное, но и идейное неприятие лживого, лице мерного и бесчеловечного мифа XX века можно найти в отношении Набокова к Томасу Манну. Магдалена Медарич (2000) пронизательно указала на то, что показалось ей чисто типологической аналогией между темой мимикрии и пародии у Набокова и темой распутницы Эсмеральды, «бабочки» *Hetaera esmeralda*, от которой заражается сифилисом Адриан Левекюн в романе «Доктор Фаустус». Между тем построенный на ассоциациях с «Bend Sinister» и «Ultima Thule», с одной стороны, и с темой Эсмеральды, дьявола и Адриана Левекюна у Манна, с другой, намеченный пунктиром в «Look at the Harlequins» роман Вадима Вадимовича «Esmeralda and her Parandrus» («Эсмераль да и ее парандр»), как и «Стихи, написанные в Орегоне» («Lines Written in Oregon»), с их образом Эсмеральды-бабочки и мученицы цыганочки из романа Гюго, представляют собой, по сути дела, опровержение сочиненного Манном мифа о дьявольской природе модерниз ма. По-видимому, особенно возмутила Набокова подтасовка расовых и художественных прототипов-стереотипов в «Докторе Фаустусе»: образом дьявольского, тайно связанного с гитлеризмом искусства служит музыка сотоварища Манна по калифорнийскому изгнанию не-арийца Шёнберга, а в качестве ядоносной и неотразимой сексуальной приман ки появляется смуглая гетера, носящая имя одной из самых трогатель ных героинь романтической литературы. Так евреи и цыгане подспудно играют в якобы антигитлеровском романе Томаса Манна роль развра тителей германского творческого начала.

Не замеченной исследователями осталась также тонкая полемика На бокова в романе «Бледный огонь» с весьма модной в свое время моно графией, принадлежавшей перу Мод Бодкин (Bodkin 1934; ср. имя тетки Шейда, одаренной мистическим и юмористическим ясновидени ем, и настоящую фамилию Чарльза Кинбота). У Мод Бодкин подроб нейшим образом подвергаются юнгианскому анализу темы изгнания или убийства короля, ночного путешествия как смерти и возрождения, и многих других мотивов, присутствующих у Набокова в цикле рома нов, выросших из «Ultima Thule» и «Solus Rex» и связанных, в част ности, с поэзией Кольриджа. С целью опровержения мифологического подхода Набоков воспользовался разбором двух «архетипов» у Мод Бодкин — фонтана и горы как амбивалентных символов вечной жизни



и абсолюта. Как помним, в поэме Джона Шейда тождество между видениями потустороннего мира у двух разных людей в момент клинической смерти оказывается ложным: не белый фонтан, а белая гора, «mountain, not fountain». Но залогом бессмертия является вовсе не общность «коллективного подсознания», в которое Набоков не верит и которое презирает, не «белая гора, как откровенные неземное», и не «смертной мысли водомет», а самая возможность рифмующегося совпадения на другом языке антитетических тютчевских образов потустороннего абсолюта и человеческого стремления к нему, и возможность печатки, вызванной этим сходством.

Наиболее последовательно Набоков демифологизирует самую универсальную и самую частную из традиционных мифологических тем: тему смерти и посмертного бытия. Надлежит остановиться вкратце на некоторых мотивах, составляющих набоковский сюжет о смерти, которой не всё кончается, и о теньях, которые суть нечто. Онтология биологического бессмертия у Набокова аналогична бессмертию в искусстве. Бессмертна Лолита, и бессмертен ее автор: *А я пишу — и не умру*. В отличие, однако, от материалистической веры в родовое бессмертие за счет смертности индивидуальных особей, Набоков утверждает, как всякий номиналист, онтологичность частного и личного. На биологических аналогиях с метаморфозой или огненной смертью бабочек основана у Набокова, как и у его предшественников, тема «блаженного томления», которая была уже описана в связи с Гёте, с «Нежной тайной» Вячеслава Иванова и с анаграммой из «Приглашения на казнь» в более ранней моей статье (см. Ропен 2000).

Убежденность в личном бессмертии начисто отделена в творческой мысли Набокова от всякой мифологической религиозности, от всех богов, including the big G, как пошутил Джон Шейд в своей поэме. Так, в «Ultima Thule» Фальтер, познавший абсолют, на вопрос тоскующего вдовца о существовании Бога отвечает «холодно», а эпизодический персонаж «Прозрачных вещей», «дурной человек, но хороший философ», пишет в альбом невольного женоубийцы Хью Персона: «Предполагается, что если человек установит факт существования после смерти, то тем самым он решит или будет на пути к решению загадки Бытия. Увы, эти две проблемы не обязательно соприкасаются или сливаются друг с дружкой». Возвратный сюжет Набокова об усопших, которые участвуют в жизни живых и существуют, быть может, в форме электричества, не миф, а квазинаучная гипотеза на манер «Эврики» Эдгара По, возрождающая с огромной силой художественной убедительно-

сти старинные рассуждения о «животном магнетизме» и домыслы спиритуалистов, или же художественная фантазия, родственная рассказу Уэллса «Похищенное тело».

Такую иллюзию непреерекаемой истины строит Набоков в эпитафии к «Приглашению на казнь» с помощью игры слов, которую не передают переводы в российских изданиях. «Comme un fou se croit Dieu, nous nous croyons mortels». Следует переводить этот эпитаф так: «Как безумец полагает, что он Бог, мы полагаем, что мы смертные» (а не «смертны»). Каламбур основан на том, что *смертные* есть синоним слова *люди*. Тут Набоков сочетает два текста: заключительный афоризм Монтеня в «Опытах»: «D'autant es tu Dieu, comme tu te recognois homme» — и слова мастера Януса из романа «Аксель» Вилье де Лиль-Адана, которые цитирует, между прочим, Волошин в своей популярной статье «Апофеоз мечты и смерти»: «Ты — бог. Твори мир своей верой. Себя самого создай своей верой. Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным» (Волошин 1988, 18) <sup>8</sup>.

Иллюзия абсолютного знания у Набокова сопредельна и соприродна онтологическому статусу автора текста. Она совершенно чужда мифологичности какого бы то ни было откровения, будь то сотериологический миф Соловьева в редакции Блока или Белого, или разыгрывание метафизических или богословских мыслимоостей у Сологуба, не говоря уж о схемах Мережковского и Иванова. Однако эта творимая иллюзия предполагает возможность аналогии между текстом и миром и, в отличие от Соловьева (1990б, 139), онтологичность пресуществления жизни в искусстве, а не пресуществления жизни искусством, то есть пресуществления, имманентного искусству, в тайной игре которого герои Набокова ищут залог того, что художники и мифотворцы русского модернизма чаяли найти в претворенной искусством жизни.

Отвергая мифологизацию и мифотворчество модернизма и признавая суровую истину историзма как трагическое тождество анти-Терры и Терры в романе «Ада», Набоков в меру своей поглощенности узором совпадений и загадкой их целесообразности, чисто стилистически, не пользуясь средствами идеологического арсенала, так или иначе косвенно отвечал в своем творчестве не только на художественные, но и на религиозно-философские искания русского модернизма. При этом Набоков далеко не всегда называл имена; так, не упомянул он соловьевского разбора «сна во сне» («В полдневный жар в долине Дагестана...») <sup>9</sup>, когда писал о Лермонтове в своем предисловии к английскому переводу «Героя нашего времени» (Nabokov 1958, v—vi).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> В основу статьи положен доклад «Владимир Набоков и вторичная мифологизация в модернизме», прочитанный 6 октября 2000 г. в Тартуском университете на IV международном семинаре по культуре русской диаспоры «Модернизм в русской эмигрантской литературе первой волны».
- <sup>2</sup> Параллель между очерком Цветаевой «Герой труда. Записи о В. Я. Брюсове» (1925) и набоковским «Даром» указана в примечаниях А. А. Долинина (Набоков 2000, IV: 660).
- <sup>3</sup> Этот удачный термин был введен в статье М. Я. Ермаковой (1981). См. разбор и литературу вопроса в работе М. Н. Золотоносова (1996, 157 и далее).
- <sup>4</sup> Подробнее см. Ronen 1998/1999, 65—66; Ronen 2000b, 257.
- <sup>5</sup> См., например, Сконечная 1997, 678 и далее.
- <sup>6</sup> Впервые эта статья Мирского была опубликована в газете «Звено» от 22 сентября 1924 г.
- <sup>7</sup> Впервые рецензия Набокова на сборник «Зодчий» была опубликована в газете «Руль» от 23 ноября 1927 г.
- <sup>8</sup> Впервые эта статья Волошина была опубликована в журнале «Аполлон» (1912, № 3/4, 68—90).
- <sup>9</sup> См. Соловьев 1990а, 448—449. Эти наблюдения Соловьева могли быть памятны Набокову, в частности, по примечаниям Блока в берлинском издании Лермонтова (1921, 500—501). Ср., кстати, стихотворение Эдгара По «A Dream Within a Dream».

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бунин, И.: 1990, 'Автобиографические заметки', И. Бунин, *Окаянные дни. Воспоминания. Статьи*, Москва, 172—205.
- Волошин, М.: 1988, *Лики творчества*, Издание подготовили В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров, Ленинград.
- Ермакова, М. Я.: 1981, 'Чехов и Достоевский: «Диспут идей» о человеке. «Лигатурный» способ построения художественного образа («Драма на охоте», «Дуэль»)', *Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX вв.: Межвузовский сборник научных трудов*, Горький, 47—55.
- Золотоносов, М. Н.: 1996, 'M/Z, или Катаморан', *Russian Studies*, т. II, № 1, 155—287.
- Лермонтов, М. Ю.: [1921], *Избранные сочинения: В одном томе*, Редакция, вступительная статья и примечания А. Блока, Берлин — Петербург.
- Медарич, М.: 2000, 'Томас Манн и Владимир Набоков: (об одной типологической аналогии)', *Культура русской диаспоры. Владимир Набоков — 100: Материалы научной конференции (Таллинн — Тарту, 14—17 января 1999)*, Таллинн, 143—158.
- Набоков, В.: 1989, *Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии*, Москва.

- Набоков, В.: 2000, *Собрание сочинений русского периода: В 5 т., С.-Петербург*, т. [IV—V].
- Ронен, О.: 2000а, 'Персонажи-насекомые у Олейникова и обэриутов', *Звезда*, № 8, 192—199.
- Ронен, О.: 2000б, 'Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий', *Новое литературное обозрение*, № 42, 255—261.
- Ронен, О.: 2003, 'В. М. Жирмунский и проблема «преодоления» в смене литературных стилей и течений', *Сборник, посвященный 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского*, С.-Петербург (в печати).
- Святополк-Мирский, Д. П.: 2000, 'Памяти гр. В. А. Комаровского', В. Комаровский, *Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии*, С.-Петербург, 200—204.
- Сконечная, О.: 1997, 'Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова', В. В. Набоков: *pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология*, С.-Петербург, 667—696.
- Соловьев, В.: 1990а, 'Лермонтов', В. Соловьев, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва, 441—457.
- Соловьев, В.: 1990б, 'Общий смысл искусства', В. Соловьев, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва, 126—139.
- Эльснер, В.: 1993, 'Рай поэтов' [1913], *Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология*, Москва, 393.
- Bodkin, M.: 1934, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, London.
- Gilbert, S.: 1930, *James Joyce's Ulysses: A Study*, London.
- Max Müller, F.: 1897, *Contributions to the Science of Mythology*, London — New York — Bombay, vol. 1.
- Nabokov, V.: 1958, 'Translator's Foreword', M. Lermontov, *A Hero of Our Time: A Novel*, Translated from the Russian by V. Nabokov in Collaboration with D. Nabokov, Garden City — New York, v—xix.
- Nabokov, V.: 1970, *Poems and Problems*, New York — Toronto.
- Nabokov, V.: 1980, *Lectures on Literature*, New York — London.
- Ronen, O.: 1996, 'Sublation [*Aufhebung*] in the Poetics of Acmeism', *Elementa*, vol. 2, № 3/4, 319—329.
- Ronen, O.: 1998/1999, 'Emulation, Anti-Parody, Intertextuality, and Annotation', *Nabokov Studies*, vol. 5, 63—70.
- Ronen, O.: 2000, 'Nabokov and Goethe', *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, New York — Oxford, 241—251.
- Ronen, O.: 2002, 'A Direct Antecedent of «The Grand-Dad»', *The Nabokovian*, № 48, 19—22.