

УДК 821.161.1-3(Набоков В.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

М. Я. Вайскопф
Иерусалим, Израиль**Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты
в предвоенной прозе Набокова (введение в тему)**

Аннотация. Эмигрантская литература, создававшаяся в тягостной и бесперспективной атмосфере межвоенных лет, за рамки живого и развивающегося русского языка, вдали от привычной читательской среды, стремилась компенсировать отрыв от родины посредством обращения к ее духовным истокам, чтобы снискать животворную поддержку в наследии родной культуры. Для Набокова главенствующее значение имели здесь достижения пушкинского и смежного периода, которые он изучал и в качестве профессионального комментатора: достаточно вспомнить его монументальный перевод и комментарий к «Евгению Онегину», исследование, посвященное Гоголю. Романы Набокова второй половины 1930-х гг. рассматриваются в статье как развернутая актуализация сюжетных и тематических моделей русского романтизма, описанных в 2012 году в книге Вайскопфа «Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма». Прежде всего, приводятся непосредственные маркеры этой историко-литературной преемственности — мотивно-фразеологические аллюзии на памятники русской романтической школы, а также на более поздние произведения, связанные с ее наследием (Некрасов, Блок). Сюда входят реминисценции из великих русских романтиков, отозвавшиеся в «Приглашении на казнь»: это и образ Недоноски из одноименного стихотворения Баратынского, и тема «усталого мира» из фетовских текстов, а, кроме того, подсказанная гоголевским «Виетом» и отчасти тем же Фетом картина «перевернутого зрения» в «Даре» (один из символических эпизодов в последней главе). Сходство с Золотым веком обнаруживается в самой рисовке героев и ключевых сцен этих набоковских сочинений. К русской романтической традиции восходит и гностическая установка, наиболее резко проступившая в «Приглашении на казнь», а, с другой стороны, адаптация и полемическое обыгрывание некоторых библейских парадигм, давшее себя знать в религиозно-философской проблематике «Отчаяния» и поданное с оглядкой на раннего Мандельштама.

Ключевые слова: демиург; Библия; русская литература; русские писатели; литературное творчество; романтизм; микросюжеты.

M. Ja. Weisskopf
Jerusalem, Israel**Prolongation of Romanticism: Intertextual Plots in Nabokov's Pre-War Period
(an Introduction into the Theme)**

Abstract. The article pinpoints allusions to important texts of Russian Romantics and to work of later authors who put the Romantic heritage to their own uses. Émigré literature was written in depressive atmosphere of Europe between the wars offering no prospects to Russian exiles. It was created beyond the sphere of live Russian, far from the Russian readers. It tried to make up for the distance from the native audience by turning to Russia's spiritual sources so as to draw life-giving support in native cultural heritage. For Nabokov it was first of all the achievements of the Golden Age, or the Age of Pushkin and Gogol that he knew expertly as a translator and commentator of Pushkin's «Eugene Onegin» and author of an important study of Gogol. Nabokov's novels of mid — and late 1930s are seen as a developed implementation of plots and motivic patterns of Russian Romanticism described in Michael Weisskopf's book «Vliublennyi demiurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma» («A Demurge in Love: Metaphysic and Erotic Aspects of Russian Romanticism»). In the first place direct markers of such literary continuity are discovered that are verbal, motivic or phraseological allusions to Russian Romantic literary monuments as well as to writing of later epochs based on the Romantic heritage (Nekrasov, Blok). One can cite here reminiscences from great Russian Romantics in 'An Invitation to a Beheading': the image of Premature Baby from Boratynsky's famous poem, the motif of 'a tired world' from Fet, or the symbolic picture of an upside down vision in 'The Gift's final chapter prompted by Gogol's «VII» and also by Fet. Multiple convergences with the Golden Age are found in the treatment of characters and key scenes in «Despair» and «An Invitation to the Beheading», and very often in the very «style». The Gnostic tendencies most definitely manifested in the latter novel, as well as polemic use of some Biblical paradigms are also traced back to Romantic tradition.

Keywords: demiurge; Bible; Russian literature; Russian writers; literary creative activity; romanticism; micro-plots.

Как известно, набоковское творчество 1930-х гг. неизмеримо насыщено литературными аллюзиями, многие из которых, например, целый веер прямых либо пародийных заимствований из Достоевского в «Отчаянии» («Двойник», «Записки из подполья», «Преступление и наказание» и др.) давно найдены комментаторами [см., в частности: Tammi P. 1986: 51–2; Davydov S. 1982: 157–170; Nivat G. 1995: 399–402; Долинин А. 2001: 39–46]. Конечно, далеко не все эти переклички имеют характер изощренных кодов. Подчас правомерно говорить об элементарно-акустических сигналах, маркирующих вкусовые предпочтения автора безотносительно к сюжетно-содержательной стороне его произведе-

ний. В «Отчаянии» (1934, 1936) мы сталкиваемся, например, с открытой цитатой, дублирующей заглавие книги — но одновременно отражающей ностальгию героя-рассказчика по его прежним эпигонским увлечениям, которые сам Герман снисходительно причисляет к «опытам юности, любви к бессмысленным звукам»:

Хохоча, отвечала находчиво
(отлучиться ты очень не прочь!)
от лучей, от отчаянья отчего,
отчего ты отчалила в ночь? [Набоков 2000, 3: 424].

Комментаторы, А. Долинин и О. Сконечная, справедливо отметили здесь аллюзию на концовку повести Эренбурга «Летом 1925 года», включившую в себя каламбурный набор из «отчаянья» и «отчалил» [Долинин, Сконечная 2000, 3: 762]. Но у графоманских стишков Германа имеется и еще один, причем совсем уж незатейливый претекст — «Тройка» Некрасова: «*Полюбить тебя всякий не прочь*» — отголосок популярнейшего романа, удержанный капризной памятью автора.

Пристальное изучение собственно русских литературных реминисценций, мерцающих в набоковских произведениях довоенного десятилетия, думается, помогло бы лучше уяснить их исконно романтическую доминанту, модифицированную отечественной традицией. Ведь именно пушкинская пора, т. е. собственно романтическая стадия русской словесности, включая ее массовый фон, привлекала к себе напряженное внимание писателя, особенно в контексте его филологических штудий. Неудивительно, что она внушительно отзывалась и за их рамками.

К сожалению, незнакомство с азами русского романтизма может сыграть злую шутку даже с самыми квалифицированными набоковедами. Акцентированно гностическая тенденция «Приглашения...» вроде бы давно отслежена, начиная с Дж. Мойнагана, и затем в классическом труде С. Давыдова [Давыдов 2004: 71–126]. Тем не менее, по-прежнему игнорируется тот факт, что тождественная установка (доминирующая и в других вещах Набокова) интенсивно развертывалась в России еще за сто лет с лишним до этого романа, да и задолго до всякого модернизма. Впечатляющий пример такой преемственности проглядывает в рассуждениях о «плотской неполноте» Цинцинната, «о том, что главная часть его находилась совсем в другом месте, а тут [т. е. в земном заточении], недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его, — Цинциннат бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, — как бываешь во сне доверчив, *слаб и глуп*». О. Сконечная, поддерживая убедительные доводы Н. Букс о родстве Цинцинната с набоковским Чернышевским [Букс 1998: 115–124], остроумно находит один из знаков этого сходства в дневнике последнего, — в сокращении, вскользь упомянутом автором «Дара»: «слаб! глуп!» (слабость, глупость) [Долинин, Сконечная 2000, 4: 624]. Аналогия не вызывает сомнений. И все же процитированный фрагмент из «Приглашения...», принадлежащий к числу ключевых моментов книги, имеет и другой важный источник, который проливает добавочный свет на ее генезис и метафизическую проблематику:

Как мне быть? *Я мал и плох*;
Вижу рай за их волнами,
И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами <...>

Мир я вижу как во мгле;
Арф небесных отголосок
Слабо слышу... На земле
Оживил я недоносок.
Отбыл он без бытия:
Роковая скоротечность!
В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Подобно Недоноску Баратынского, Цинциннат у Набокова тоже обозначен как существо заведомо незавершенное или, так сказать, недоношенное в визуально-физическом плане: ведь его внешность «складывалась из <...> очертаний как бы не совсем дорисованных <...> губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук» [Набоков 2000, 5: 118–119]. При всем том Недоносок — только частный и довольно специфический представитель общеромантического типажа, обусловленного принципом неполной модальности, а специфика персонажа состоит в том, что он лишен тех спиритуальных достоинств, которые обычно возмещают таким героям их непригодность к земному существованию. Несколько лет назад в своей книге «Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма» я на обширном материале русского Золотого века предпринял попытку доказать, что маркированная неполнота и некая внешняя зыбкость, как бы телесная незавершенность образов — фамильный признак романтических мучеников, наделенных зато невероятным духовным превосходством над своим окружением [Вайскопф 2012: 282–299]. Как раз этот компенсаторный дар в изобилии представлен и у набоковского Цинцинната.

Проделанный мною труд по анализу русского романтизма обрекает меня на неловкую и докучную потребность часто обращаться к собственной книге. Как бы то ни было, рассмотренный в ней корпус текстов позволяет со всей определенностью утверждать следующее. В метафизическом плане применительно к «Приглашению на казнь» наиболее релевантны те довольно многочисленные памятники пушкинской эпохи, где декларировалась созвучная Баратынскому и широко востребованная романтическим гностицизмом тема «бессмысленной вечности» — тема бытия, уставшего от самого себя («отбыл он без бытия») и томящегося по своему прекращению. Она представлена и у Гоголя, и у Лермонтова — а, вместе с тем, у второстепенных авторов вроде Мейснера либо куда более талантливого Бенедиктова с его «истомленным миром», мечтающим «отдохнуть на персях Бога» («Жалоба дня», 1835) [Вайскопф 2012: 72–83].

Еще через полстолетия тема этой мертвенной усталости повторится у такого великого неоромантика, как Фет. И когда мы читаем в «Приглашении на казнь»: «*Вещество устало. Сладко дремало время*»; «*Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, — две-три машины, два-три фонтана*» (5: 69, 73), то эти строки отсылают нас к позднему фетовскому стихотворению об осеннем и словно бы предсмертном засыпании одряхлевшего мира:

*Устало все кругом: устал и цвет небес,
И ветер, и река, и месяц, что родился,
И ночь, и в зелени потусклой спящий лес,
И желтый тот листок, что наконец свалился.*

Лепечет лишь фонтан среди дальней темноты,
О жизни говоря незримой, но знакомой...
О ночь осенняя, как всемогуща ты
Отказом от борьбы и смертною истомой!

К сожалению, при изучении набоковских романов 1930-х гг. пока что недостаточно было прослежено даже сильнейшее воздействие, оказанное на них Гоголем, хотя вопрос о нем очень рано затрагивали такие вдумчивые комментаторы, как П. Бицилли, а в наше время — Дж. Коннолли, Г. Шапиро и др. В комментариях к набоковскому пятитомнику «русского периода» заслуживают внимания столь же ценные наблюдения А. Долинина и О. Сконечной по поводу гоголевских реминисценций в «Отчаянии» (3: 763, 773).

Практически сразу подмечены были критиками отзвуки Гоголя в «Даре» (см. резюмирующие указания А. Долинина в 5: 658–659, 696). Тем не менее, диапазон соответствующих поисков стоило бы значительно расширить. В последней главе «Дара» показана волшебная инверсия пространства в восприятии героя, который лежит на траве и смотрит вверх, на деревья, причем картина осложнена мотивом чудесного астрального сдвига:

Хвоя напоминала водоросли, шевелящиеся в прозрачной траве. И если еще больше запрокинуться, так, чтобы сзади трава <...> казалась растущей куда-то вниз, в пустой прозрачный мир, и была бы верхом мира, я улавливал ощущение, которое должно поразить перелетевшего на другую планету <...> а подброшенный мяч казался падающим — все тише — в головокружительную бездну [Набоков 2000, 5: 507].

Наиболее явственным прецедентом для этого симметрического преобразования послужила, безусловно, ночная фантазмагория «Вия», тоже наделенная чертами космической инверсии и порой буквально превосходящая набоковский пассаж:

Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клиньями падали на отлогую равнину. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и <...> трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря <...> Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце^[1].

Набоковский рассказ о знакомстве героя с мнимым двойником в «Отчаянии» — как, впрочем, и сквозной травелог «Дара», — детально совпадает с морфологической схемой романтического сюжета о религиозно-эротической встрече, подробно описанной мною во «Влюбленном демиурге» [Вайскопф 2012: 478–488]. Пародируя, вместе с тем, псевдомосексуальные штрихи усвоенного нарратива — куда напористее разыгранные в его английской версии, — «Отчаяние» давало заодно травестию романтической парадигмы — но ведь пародия никак не отменяет зависимости от канона.

Во «Влюбленном демиурге» я стремился, среди прочего, продемонстрировать библейский, а также евангельский субстрат этого канона (разумеется, с поправкой на кое-какие античные мифологемы). Ядром первого, ветхозаветного генезиса служат эротические перипетии четы прародителей; ядром второго — реориентация тех же разделов Книги Бытия на новозаветную и агиографическую метафорику сакральной любви, поддержанную христианской традицией т. н. префигурации. Юный и/или

еще житейски неопытный романтический мечтатель безотчетно претендует на роль некоего нового Адама в пока неведомом либо просто чужом ему мире, который он обновляет или пересоздает своей любовью и/или своим вдохновением. Обычно наделенный творческим даром (это художник, музыкант, поэт в прямом или переносном смысле), он по сакральным лекалам словно бы создает либо измышляет свою будущую Еву, «мадонну» и пр. (иногда — наоборот) как собственное духовное подобие — а потом со счастливым изумлением встречает ее наяву. Однако творческое деяние может обернуться для романтика иллюзией или трагическим самообманом — и «Отчаяние», при всей своей гротескной оригинальности и жанровой ориентации на детектив, дает, в сущности, аналогичный итог.

Я ограничусь тут лишь кое-какими мотивами, явно сигнализирующими о характерном присутствии библейского пласта в этой книге — пласта, сопряженного с ее основной религиозно-антирелигиозной проблематикой. Уже во вступительном абзаце герой, он же рассказчик, восхваляя свой творческий дар и упреждая кульминационную сцену романа, говорит о себе в третьем лице: «Тут я сравнил бы нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом...» [Набоков 2000, 3: 397]. Подразумевается шестой стих из девятой главы книги Бытия, — закон, запрещающий «проливать кровь человеческую» и не раз подтвержденный потом в других речениях. Первым, кто его нарушил, причем еще до откровения, был Каин, убивший своего брата Авеля: «И сказал Господь: что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли» (Быт. 4: 10). Этот ветхозаветный рассказ (наряду, естественно, с мифологическими сюжетами сходного типа), ставший моделью для многих европейских и прежде всего романтических историй о братоубийстве, отзовется и у набоковского Германа, который в беседе с женой назовет будущую жертву своим братом.

Еще одна довольно явственная отсылка к Писанию, на сей раз к Книге Исхода, — это «яркожелтый столб», который станет для Германа и судьбоносной вехой на пути к его главному творческому деянию — убийству, и тем местом, где оно совершится: «Этот одинокий столб превратился для меня впоследствии в навязчивую идею <...> Мои видения по нему ориентировались. Все мои мысли возвращались к нему. Он сиял верным огнем во мраке моих предположений» [Набоков 2000, 3: 417]. Трудно, кажется, не опознать здесь Огненный столп [Исх. 13: 21–22], освещавший путь народу Израиля во время его исхода в Землю обетованную^[2].

Христианская традиция аллегорически переосмыслила ветхозаветный Исход как внутреннее воскресение, ведущее человека от духовного рабства к обретению истины, — и эту прообразовательную гомилетику набоковский герой словно бы адаптирует к собственному пути — к итоговому, безусловно выполненному убийству как своей творческой индивидуации. До преступления он существует еще в несовершенном — раздвоенном виде, чуть ли не на правах собственной копии; и здесь характерен его пародийный наскок на традиционные верования. В канун роковой встречи в гостинице Герман без

обиняков травестирует в собственной персоне догмат о двойном — богочеловеческом — естестве Иисуса: «Я здесь представлен в двух лицах» [Набоков 2000, 3: 436]. Однако законченным постижением сути вещей станет для него не только убийство двойника, но и своя чаемая казнь, сулящее ему подлинный исход из «этого темного, зря выдуманного мира» подобий в блаженство «вечного небытия».

И все же, на мой взгляд, атеистический пафос Германа подорван некоторым скепсисом, который нагнетается в узловых моментах его повествования — слишком уж отчетливо они выдают свою генетическую связь с религиозной или смежной риторикой, также идущей от Библии. В символически педалированный момент — в преддверии Нового года — любовник Лиды художник Ардалион как бы в шутку пророчит ему участь будущего Цинцинната — декапитацию: «Все равно он в этом году будет обезглавлен»; а сама эта новогодняя ночь изображена в зловещих тонах, совместно подсказанных и поэзией, и Писанием: «Помню эту черную тушу ночи, дуру-ночь, затаившую дыхание, ожидавшую боя часов, сакраментального срока». Так сгущается набор эсхатологических реминисценций: и из Исайи («Сторож, сколько ночи?»), и из Блока («Из непомерной стужи, Словно хриплый бой часов — Бой часов^[31]: “Ты звал меня на ужин. Я пришел. А ты готов?”»), и из Маяковского; ср.: «Ночь пришла, пирует Мамаем, задом на город насеив. Эту ночь глазами не проломаем, черную, как Азеф» («Облако в штанах»).

В том же ключе Герман преподносит новогоднюю вечерю, коллективный портрет действующих лиц: «За столом сидят Лида, Ардалион, Орловиус и я, неподвижные и стилизованные, как зверье на гербах». Следуют соответствующие уподобления, по поводу которых А. Долинин и О. Сконечная напоминают, что основные персонажи «Отчаяния» вообще «имеют определенные зоологические коннотации: Ардалион соотнесен со львом, Лида — с козой или росомехой (так называет ее Ардалион), Орловиус — с орлом (через свою фамилию)» (3: 767). Стоит добавить, что в последнем случае семантика несколько даже утрирована посредством метафоры, запечатлевшей руку Орловиуса — «старческую, с когтями грифона» (возможно, аллюзия на его мрачную профессию страхового агента, связанную со смертью). Самого себя Герман в той же сцене величает, однако, «человеком-молнией, озарившим эту картину» [Набоков 2000, 3: 436].

Понятно, что под «молнией» подразумевается всего лишь фотоснимок с магниевой вспышкой — но поражают внятно библейские и новозаветные коннотации этой сцены, на мгновение приоткрывшие мощный религиозный потенциал набоковского романа, приглушенный его полудетективной фабулой. Перечислены именно те существа, что явились пророку Иезекиилу в видении «Славы Господней» — где они обозначены в качестве своих же собственных «подобий», а не воплощения самой Божественной сути: «Подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны <...> а с левой стороны лице тельца у всех четверых и лице орла у всех четырех <...> Огонь ходил между животными,

и сияние от огня и молния исходила из огня» (Иез 1: 10, 13). Тот же комплект воспроизводится потом в Апокалипсисе: «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему» (Откр 4: 7). Понятно, что «тельца» на этой картине у Набокова комически замещает «коза», как на прощание страстно называет свою кузину-любовницу пьяный Ардалион [Набоков 2000, 3: 479]^[41].

Возможно, внимание Набокова привлек именно мотив «подобий», столь ощутимо корреспондирующий с его ведущей гностико-неоплатонической темой — и не только в «Отчаянии», но и в «Приглашении на казнь», чей герой тоже томится в мире копий, кукол, подделок, заслоняющих от него ту суть, что раскроется ему лишь после смерти. В обоих романах перед обоими героями стоит отчасти тождественная проблема, решение которой в обоих случаях обусловлено будет их казнью.

Смутная и, при всей его бравате, отнюдь не ясная самому Герману метафизическая перспектива «Отчаяния» заставляет нас обратиться напоследок к текстам Мандельштама, очевидно, актуализировавшим совсем давние, еще петербургско-отроческие поэтические влечения самого Набокова^[51]. «Зачем я это пишу? — недоумевает герой. — Привычный разбег пера?» [Набоков 2000, 3: 407]. Чисто интонационно это вопрошание навеяно мандельштамовским «Чую размах крыла» из стихотворения 1912 года «Я ненавижу свет однообразных звезд...» с его «пустым» небом и тягостной мыслью о двойным поражении — на том и на этом свете («Там — я любить не мог, Здесь я — любить боюсь...»). Вообще же использование ранних мандельштамовских строк в «Отчаянии» сопряжено с темой сбивчивых религиозных упований его героя — а равно и с вызывающим отказом от них. В одной и той же своей реплике, которая дважды звучит в разных местах романа и тем самым маркируется, он негативно обыгрывает мандельштамовский образ пустой «раковины» из одноименного стихотворения — раковины, выброшенной на берег бытия и затем наполняющейся его живительным шумом (1911). Герман же отвергает соблазны как земного существования, так и загробного мира, предпочитая им общую нулевую альтернативу: «А затем — раковинный гул вечного небытия» [Набоков 2000, 3: 526].

В этом последнем слове мы соприкасаемся с сердцевинной его подразумеваемого спора с Книгой Бытия. Само ее обозначение дает себя знать даже там, где Герман возглашает свой, так сказать, анти-онтологический аргумент: «Небытие Бога доказывается просто» (3: 457). Всего интереснее, однако, эта антиномическая сцепка выглядит в том внутреннем монологе, которым предваряется в гостинице контрольная встреча с двойником — как его собственным «образом и подобием». Получается, что Герман узурпирует здесь функции Создателя из Книги Бытия — одновременно взывая к Нему: «“Дай Бог”, — сказал я с силой — и сам не понял, почему я это сказал, — ведь сейчас весь смысл моей жизни заключался в том, что у меня есть живое отражение, — почему же

я упомянул имя небитного Бога?» [Набоков 2000, 3: 436]. Здесь остается лишь обратиться к тому тексту, который дает ключ к религиозно-философскому недоумению Германа. Это еще одно юношеское стихотворение Мандельштама (1912):

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязять.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Боже имя, как большая птица.
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится
И пустая клетка позади...

Так неожиданно для героя само его соперничество с Творцом становится намеком на теодицею.

^[1] Впрочем, у этой перевернутой картины мироздания есть и дополнительные источники в русской литературе. Видное место среди них занимает один из любимых поэтов Набокова — Фет, у которого «за соснами, как купол голубой, Стоит бесстрастное, безжалостное море», форели «недвижно» стоят над травой, а «парус белее в высоте» («Гляжу, у ног моих отвесною стеной...»). Впору напомнить, конечно, и о знаменитом «На стоге сена ночью южной...», со строфой: «Я ль несся к бездне полуночной, Иль сонмы звезд ко мне неслись? Казалось, будто в длани мощной Над этой бездной я повис».

^[2] Станным образом М. Гришаква просто причислила этот столб к броским визуальным маркерам Набокова, ориентированным на кинематограф: Grishakova M. Tartu, 2006. P. 179.

^[3] О другой аллюзии на эти стихи — в «Приглашении на казнь» — см. в замечательно интересном исследовании: Skonechnaya O. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015. С. 238.

^[4] Действительно, Ардалион однажды упрекает ее за рассеянность словечком: «Экая ты росомаха!» (3: 465) — просто по созвучию с «растяпа», «разиня». (При самой буйной фантазии нельзя разглядеть ни малейшего сходства между bestолковой, незлобивой Лидой и росомхой — зверем свирепым и кровожадным.)

^[5] См, например, указание А. Долинина на отголосок «Tristia» в «Даре». («На страшной высоте блуждающий огонь...») [Набоков 2000, 5: 671].

ЛИТЕРАТУРА

Набоков В. Отчаяние: собр. соч. русского периода: в 5 т. — СПб., 2000. — Т. 3. — С. 424 (далее все ссылки на набоковские произведения даны по этому изданию в самом тексте, с указанием тома и страницы в скобках).

Долинин А, Skonechnaya O. Комментарий // Набоков В. Отчаяние: собр. соч. русского периода: в 5 т. — СПб., 2000. — Т. 3.

Давыдов Сергей. Гностическая исповедь в романе // «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. — СПб., 2004. — С. 71–126.

Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 1. — С. 39–46.

Букс Н. Эшафот в стеклянном дворце. О русских романах Владимира Набокова. — М., 1998. — С. 115–124.

Вайскопф М. Недовоплощенность // Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. — М., 2012. — С. 282–299.

Вайскопф М. Сотворение как трагедия: радикально-гностические тенденции в русской романтической космогонии // Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. — М., 2012. — С. 72–83.

Skonechnaya O. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. — М., 2015.

Tammi P. Invitation to a Decoding. Dostoevsky as Subject in Nabokov's «Priglasenie na kazn» // In: Scando-Slavica. — 1986. — Т. 32. — P. 51–76.

Davydov S. Dostoevsky and Nabokov: the Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. — 1982. — № 5. — P. 157–170.

Grishakova M. The Models of Space, Time and Vision in Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. — Tartu, 2006. — 179 p.

Nivat G. Nabokov and Dostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. by VI. Alexandrov. — New York–London, 1995. — P. 398–402.

REFERENCES

Nabokov V. Otchayanie: sobr. soch. russkogo perioda: v 5 t. — SPb., 2000. — T. 3. — S. 424 (dalee vse ssylki na nabokovskie proizvedeniya dany po etomu izdaniyu v samom tekste, s ukazaniem toma i stranitsy v skobkakh).

Doлинin A, Skonechnaya O. Kommentariy // Nabokov V. Otchayanie: sobr. soch. russkogo perioda: v 5 t. — SPb., 2000. — T. 3.

Davydov Sergey. Gnosticheskaya ispoved' v romane // «Teksty-matreshki» Vladimira Nabokova. — SPb., 2004. — S. 71–126.

Doлинin A. Nabokov, Dostoevskiy i dostoevshchina // Staroe literaturnoe obozrenie. — 2001. — № 1. — S. 39–46.

Buks N. Eshafot v steklyannom dvortse. O russkikh romanakh Vladimira Nabokova. — M., 1998. — S. 115–124.

Vayskopf M. Nedovoploshchennost' // Vlyublenny demyurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma. — M., 2012. — S. 282–299.

Vayskopf M. Sotvorenie kak tragediya: radikal'no-gnosticheskie tendentsii v russkoy romanticheskoy kosmogonii // Vlyublenny demyurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma. — M., 2012. — S. 72–83.

Skonechnaya O. Russkiy paranoidal'nyy roman: Fedor Sologub, Andrey Belyy, Vladimir Nabokov. — M., 2015.

Tammi P. Invitation to a Decoding. Dostoevsky as Subject in Nabokov's «Priglasenie na kazn» // In: Scando-Slavica. — 1986. — Т. 32. — P. 51–76.

Davydov S. Dostoevsky and Nabokov: the Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. — 1982. — № 5. — P. 157–170.

Grishakova M. The Models of Space, Time and Vision in Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. — Tartu, 2006. — 179 p.

Nivat G. Nabokov and Dostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. by VI. Alexandrov. — New York–London, 1995. — P. 398–402.

Информация об авторе

Михаил Вайскопф — доктор философии, Еврейский университет в Иерусалиме (эмеритус, Иерусалим).
E-mail: michweisskopf@gmail.com.

About the author

Michael Weisskopf — Doctor of Philosophy, The Hebrew University of Jerusalem (emeritus, Jerusalem).