

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/69/10

**Е.Г. Белоусова**

**ВОЛШЕБНИК И ФОКУСНИК В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ В. НАБОКОВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ 1920–1930-х гг.)**

*Образы волшебника и фокусника в рассказах В. Набокова 1920–1930-х гг. рассматриваются в контексте эстетических представлений автора. Выявляется общее смысловое поле концептов «творчество» и «фокус», комплекс мотивов, раскрывающий специфику анализируемых образов, их роль в субъективной организации рассказов. Делается вывод, что образ фокусника, подчеркивая независимость художника от реальности и правдоподобия, включается в ряд элементов, означающих авторское начало, но противопоставляется образу подлинного творца как манипулятор волшебнику.*

*Ключевые слова: русская литература, творчество В. Набокова, концепция творческой деятельности, образ художника, волшебник, фокусник.*

В последнее время в России наблюдается всплеск интереса к творчеству В. Набокова. По словам Е. Ермолина, Набоков «сделался метатемой современной русской словесности»: «Писатели, которые ни в чем друг на друга не похожи, черпают творческие импульсы у Набокова. И мы, читатели, находим у них различно выраженную связь с классиком» [1]. Причина этого явления – не только в общности социокультурной ситуации: литература сегодня «оказалась если не “в изгнании” (по формуле Владислава Ходасевича), то в отторжении от жизни» [1], вследствие чего современный русский писатель, если даже не является эмигрантом в буквальном смысле (М. Шишкин, М. Палей, Д. Рубина), чувствует себя таковым. Интерес читателей и исследователей подогревают загадочная личность самого В. Набокова и многослойные конструкции его произведений, ни одно из которых, как справедливо заметил Э. Найман, «никогда не будет прочтено так внимательно, как оно того заслуживает» [2. С. 163], т.е. до «последней, неделимой, твердой, сияющей точки» [3. Т. 4. С. 50]<sup>1</sup>.

Сложность исследовательской задачи подтверждают разнонаправленность подходов и полярность трактовок современного отечественного набоковедения. В частности, можно выделить два основных направления исследовательской мысли, по-разному объясняющих феномен набоковского творчества. А. Долинин [4], Ю. Апресян [5], А. Люксембург [6], К. Проффер [7] и др. многоуровневость набоковских текстов связывают с игровой природой творчества писателя, сознательно дезориентирующего своего читателя. В. Александров [8], О. Сконечная [9], С. Давыдов [10],

---

<sup>1</sup> Здесь и далее, в том числе в цитатах, курсив наш. – Е.Б.

Б. Аверин [11], наоборот, акцентируют способность набоковского искусства проявлять истину высшего порядка, скрывающуюся за внешним обликом вещей и явлений.

Это объясняет некоторую однолинейность в интерпретациях образа художника, представленных в диссертациях А. Мещанского [12], а вслед за ним и Н. Мирошниковой [13]. Мещанский выстраивает типологию набоковских героев, основанием которой становится их способность / неспособность взаимодействовать с трансцендентным миром. По этому критерию тип «художника» противопоставляется «пошляку», при этом включает в себя подтипы «избранника» и «безумца». Первый подтип характеризуется способностью «осознать гармонию мира и созидать в нём», второй – «либо “одержимостью” искусством и отказом от видимой реальности, либо творческой несостоятельностью» [12].

Нетрудно заметить, что предложенная типология разворачивается исключительно в русле одного из обозначенных выше научных направлений. Как следствие, в эту стройную и в целом убедительную систему не вписываются образы волшебника и фокусника<sup>1</sup>, принципиальные для понимания эстетической аксиомы Набокова: *искусство есть обман, иллюзия, выдумка*. Широко растиражированная в литературно-критических статьях писателя, она служит основанием другого научного направления: «*Литература – это выдумка*. <...> Назвать рассказ правдивым – значит оскорбить и искусство, и правду» [15. С. 28]. «На самом деле *вся литература – вымысел*. *Всякое искусство – обман*. Мир Флобера, как и мир любого крупного писателя, — *мир фантазии с собственной логикой, собственными условиями и совпадениями*» [15. С. 202].

С целью уточнения и дополнения имеющихся представлений об образе художника, а также концепции творческой личности и деятельности В. Набокова обратимся к образам волшебника и фокусника и сопоставим их с образом художника.

Материалом для анализа послужили русскоязычные рассказы писателя 1920–1930-х годов, герои которых имеют прямое отношение к творчеству, но не обязательно в плане профессиональной деятельности. Менее исследованные, чем романы, рассказы рассматриваются в сопоставлении с литературно-критическими работами Набокова<sup>2</sup>, преимущественно лекциями по литературе, первые подступы к которым писатель делает в тот же период. С 1925 по 1933 г., вплоть до отъезда в Америку, он принимает активное участие в засе-

---

<sup>1</sup> Образ фокусника в набоковских текстах исследователями практически не рассматривается. Исключение – работа Г.А. Жиличевой, анализирующей фигуру фокусника в русской прозе 20–30-х гг., в том числе в романе В. Набокова «Защита Лужина» [14].

<sup>2</sup> Л. Рязузова справедливо отмечает, что «сопоставление художественных текстов и критических дискурсов обнаруживает связность и творческую осознанность теоретико-литературных представлений автора, дает уникальную возможность проследить переход приемов выразительности из области подсознательного в область сознательного» [16] и позволяет рассматривать творчество Набокова как единый метатекст.

даниях берлинского литературного кружка, созданного Ю. Айхенвальдом и Р. Татариновой, где не только читает собственные произведения, но и выступает с докладами о творчестве русских литераторов – Пушкина, Гоголя, Блока. Основная же работа над лекциями по русской и зарубежной литературе, как известно, велась Набоковым во время преподавания в колледже Уэлсли (1941–1948 гг.) и университете Корнелля (1948–1951 гг.) [17,18].

Главным героем набоковских лекций, несмотря на персоналии, вынесенные в заглавие, является сам автор. Его профиль, его «литературная личность» (Ю. Тынянов) решительно проступает в портретах Г. Флобера, Ф. Кафки или Д. Остин, если следовать наставлению другого мастера литературного портрета, Ш. О. Сент-Бева: «...читайте медленно, не мешайте им (авторам. – Е.Б.), и, в конце концов, они *обрисуют себя своими собственными словами*» [19. С. 52].

Добавим, что портрет этот, по Тынянову, отражает индивидуальность автора не столько «человеческую» (возраст, рост, комплекцию...), сколько творческую, что предполагает особую позицию, зрение, видение мира и органичную этому видению и пониманию художественную форму [20]. В этом плане наиболее соответствующими поставленной цели нам представляются методы структурного, концептуального и стилевого и анализа. Их продуктивность в отношении набоковских текстов наглядно демонстрируют работы Л. Рязуновой [16], Г. Рахимкуловой [21], Е. Белоусовой [22], рассматривающих слово Набокова, его стилевую форму как единственно возможный способ выражения личности художника и соответствующего ей типа художественного сознания.

Ключевыми словами, определяющими специфику «литературной личности» В. Набокова, являются «стиль», «ключ» и «призма». Значимость некоторых из них уже отмечалась исследователями [16, 21, 23], но только коррелируя друг с другом, они раскрывают суть эстетической позиции писателя и смысл его высказываний о природе литературного творчества, включая тезис об обманной сущности искусства.

Стиль Набоков называл «магическим *ключом* к литературе» [15. С. 166]. По мысли автора, он открывает самое главное в искусстве – уникальность личности художника. Особую манеру, индивидуальную интонацию, словарь... все, что позволяет безошибочно отличить созданный автором мир от целого ряда других художественных миров<sup>1</sup>. Но чем талантливее писатель, тем свободнее его воображение и решительнее его картина мира расходит с той, что принято называть объективной действительностью.

Эту мысль Набоков последовательно проводит в лекциях по литературе, используя для иллюстрации творчество своих предшественников, например Д. Остин: «Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее – занятие бессмысленное. <...> Для талантливого автора такая вещь, как *реальная жизнь, не существует* – он

<sup>1</sup> «...Всякое выдающееся произведение искусства – фантазия, поскольку отражает неповторимый мир неповторимого индивида» [15. С. 326].

творит ее сам и обживает ее» [15. С. 31]. К этой же мысли он возвращается в своих интервью<sup>1</sup>, например **А. Толми для журнала «Vogue» 1969 г., где заявляет:** «...я все больше и больше склоняюсь к тому, чтобы рассматривать объективное наличие всех событий как форму воспаленного воображения и беру понятие “реальности” в кавычки. Что бы ни воспринимал наш мозг, он делает это с помощью творческого воображения, этой капли воды на стеклянном скате стакана, которая придает четкость и рельеф наблюдаемому организму» [25].

Все вышесказанное убеждает в том, что обман в искусстве особого свойства. Его цель не в том, чтобы скрыть правду или исказить реальность, наоборот, максимально прояснить, открыть неявный, но подлинный смысл вещей. Отсюда принципиальное значение у Набокова приобретают образы ключа и призмы, которые тесно сопряжены с понятием «стиль», находясь с ним в одном эстетическом поле. «Ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства. <...> Здесь фокус смещается так, чтобы возникла радуга на гранях – на гранях того собственно прустовского кристалла, сквозь который мы читаем книгу» [15. С. 278]. «Пруст – призма. Его или ее единственная задача – преломлять и, преломляя, воссоздавать мир, какой видишь, обернувшись назад» [15. С. 276].

Нетрудно заметить, что набоковская призма не просто смещает действительность<sup>2</sup>, а углубляет и проясняет ее посредством смещения и сдвига. А это значит, что обман в искусстве не цель, а инструмент. Он часть уникальной комбинации приемов, посредством которой автор осуществляет не столько искажение или деформацию окружающей реальности, сколько ее «сдвиг» – созерцание под определенным углом зрения, в результате чего открываются не явные, но самые существенные ее стороны и свойства. К ним устремлено художественное зрение Набокова, «бинокулярное», «стереоскопическое» (Л. Рягузова), еще точнее – «двойное» (В. Набоков), «дающее видение “этого” и вместе с тем (в том же предмете, явлении или состоянии) совсем “другого”» [22].

«Двойным светом», характерным для художественного зрения Набокова, освещена в его творчестве и фигура творца. «Всякий большой писатель – большой обманщик» [15. С. 26]. Способность создавать нечто из ничего, оживлять неживое сближает художника с волшебником<sup>3</sup> и фокусником.

<sup>1</sup> Н. Мельников справедливо замечает, что интервью Набокова призваны не только «оградить от любопытных частную жизнь “великого В. Н.”», но и «предельно точно выразить те эстетические законы и правила, по которым читателям нужно было судить о его произведениях» [24]. Они являются не менее важной составляющей метатекста Набокова, чем художественные произведения автора или литературно-критические эссе.

<sup>2</sup> Акцент на этом делает, например, Л. Рягузова: «“Призма” деформирует “материал”, представляя его разные художественные возможности; совокупность приемов создает грани “призмы”. Через систему приемов осуществляется смещение, искажение “рациональной жизненной плоскости”» [16].

<sup>3</sup> В статье «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков утверждает: «Писателя можно оценивать с трех точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшеб-

И действительно, концепты «творчество» и «фокус» в литературно-критической прозе Набокова имеют общее смысловое поле, которое возникает на пересечении понятий «мастерство», «обман», «трюк», «превращение». В статье «О хороших читателях и хороших писателях», имеющей программный характер и открывающей «Лекции по зарубежной литературе<sup>1</sup>», автор категорично заявляет: «...великий писатель – всегда великий волшебник». Далее выясняется, волшебство это связано с магией стиля: «...художник строит карточный домик, и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали» [15. С. 27]. Поэтому в случае с Диккенсом, который интересует Набокова больше как «чародей, нежели рассказчик историй либо учитель», он выявляет характерный прием – «словесную игру, заставляющую неодоушевленные слова не только жить, но и проделывать фокусы, обнажая свой непосредственный смысл» [15. С. 111]. В случае с Гоголем<sup>2</sup> в поле зрения Набокова также оказываются специфические приемы писателя: «Фокус Гоголя – в употреблении слова “впрочем”, которое является связующим звеном только в грамматическом смысле, хотя изображает логическую связь» [26]. Или: «Как бы прекрасно ни звучало это финальное крещендо, со стилистической точки зрения оно всего лишь скороговорка фокусника, отвлекающего внимание зрителей, чтобы дать исчезнуть предмету, а предмет в данном случае – Чичиков» [26].

Как следствие, в рассказах Набокова образы художника и фокусника раскрываются посредством единого комплекса мотивов – фантазии, тайны, загадки, игры, превращения. В рассказе «Набор» (1935 г), например, случайно встреченного на улице Берлина незнакомца герой-писатель превращает в пожилого русского эмигранта, придумывает ему не только имя<sup>3</sup>, но и целую жизнь, которую «меблирует» соответствующими образом событиями и душевными переживаниями – поездка на похороны, тоска по недавно умершей сестре<sup>4</sup>, болезнь, одиночество. Заметим, что роль манипулятора, кукловода приписываемая литературными критиками самому В. Набокову, вполне отвечала его представлениям о функции автора-творца. В **интер-**

ника. Все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если *первую скрипку играет волшебник*» [15. С. 26].

<sup>1</sup> Курс европейской литературы, куда вошли лекции о произведениях Д. Остин, Ч. Диккенса, Ф. Кафки, М. Пруста и других авторов, В. Набоков начинает читать в Корнеле в 1950 г. [18. С. 205].

<sup>2</sup> Эссе «Николай Гоголь» (1942–1944 гг.).

<sup>3</sup> «Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василием Ивановичем? Да потому, что это сочетание имен, как кресло, а он был широк и мягок, с большим домашним лицом, и, положив руки на трость, сидел удобно, неподвижно...» [3. Т. 4. С. 363].

<sup>4</sup> «...Так как в мягких чертах его полного бритого лица было что-то напоминающее мне черты московской общественной дамы А.М. Аксаковой, которую помню с детства – она приходилась мне дальней родственницей, – я почти нечаянно, но уже с неудержимыми подробностями, ее сделал его сестрою, – и все это совершилось с головокружительной скоростью, потому что мне во что бы то ни стало нужно было вот такого, как он, для эпизода романа, с которым вожусь третий год» [3. Т. 4. С. 363].

**вью Г. Голду и Дж. Плимptonу писатель категорично заявляет: «Мои герои – это рабы на галерах» [27].**

Особую достоверность истории придает форма повествования от третьего лица, которая решительным образом меняется в конце, обнаруживая и подлинного рассказчика, и мнимость рассказанной им истории.

В рассказе «Адмиралтейская игла» (1933 г.) рассказчик, также профессиональный литератор<sup>1</sup>, воскрешает давно ушедшую юность, превращая субъективные воспоминания в объективную данность: «Да, – было солнце, полный шум листвы, безумное катание на велосипедах по всем излучистым тропинкам парка, – кто скорей домчится с разных сторон до срединной звезды, где красный песок был сплошь в клубящихся змеевидных следах от наших до каменной твердости надутых шин, – и всякая живая, дневная мелочь этого последнего русского лета надрываясь кричала нам: вот я – действительность, вот я – настоящее!» [3. Т. 4. С. 417].

Но не менее удивительные чудеса творит и фокусник Шок в рассказе «Картофельный эльф» (1924). Во время разговора с женой он, например, не задумываясь, «превратил старый будильник в никелевый хронометр, а хронометр в крошечные золотые часики» [3. Т. 1. С. 382]. Особо подчеркнем, что при этом герой не пользуется профессиональным реквизитом. Черный ящик и цилиндр с двойным дном упоминаются в тексте вскользь, являясь исключительно профессиональными маркерами Шока и не играя никакой роли в развитии сюжета.

Сходной оказывается и сама структура анализируемых образов. Неоднозначность человеческой личности и как следствие «многослойность» образа принципиально отличают художника и фокусника от обывателей<sup>2</sup>, подчеркивают их исключительность. Чаще всего это выражается в несовпадении внешнего облика героя его духовной сущности. Обладая неказистой внешностью (низкого роста, плешивый, коротконогий, в черных мешковатых штанах), Бахман из одноименного рассказа 1924 г. настолько не соответствует образу гениального музыканта, что г-жа Перова при знакомстве ошибочно принимает за маэстро его импресарио: «Хвосты его фрака были на добротной, особенно пухлой, шелковой подкладке, и, разговаривая, он то и дело откидывал темные, маслянистые волосы, раздувая при этом крылья носа, – бледного, с довольно изящной горбинкой. Во всей его фигуре было что-то благосклонное, блистательное и неприятное» [3. Т. 1. С. 328].

При этом особо подчеркнем, что первое и, казалось бы, случайное представление о своем герое в дальнейшем автор не опровергает, наобо-

<sup>1</sup> Помимо безусловного литературного дара, о котором пойдет речь далее, род занятий героя позволяет определить обращение к адресату письма, автору романа «Адмиралтейская игла» «коллега Солнцев».

<sup>2</sup> Принципиально важной в этом плане представляется мысль Э. Наймана о том, что основную оппозицию «Защиты Лужина» составляет «конфликт между двумерным и трехмерным регистрами», причем «двумерные геометрические фигуры» чаще всего служат для описания «мира прозаичной скуки», пошлой действительности [2].

рот, максимально углубляет, акцентируя ряд других несоответствий в образе Бахмана – не по годам (как ребенок) капризен и эгоистичен, гениальный музыкант и одновременно невежа, запойный пьяница.

Не менее целенаправленно набоковская мысль о сложности и загадочности человеческой личности раскрывается в рассказе «Картофельный эльф». Автор не раз отмечает, что внешним обликом и манерами фокусник Шок больше напоминал поэта, проводя тем самым прямую аналогию между фокусом и письмом: «У Шока был певучий голос, тонкие, бледные, как бы бесплотные руки и каштановый клин волос, спадающий на бровь. Он напоминал скорее поэта, нежели фокусника, и фокусы свои показывал с какой-то нежной и плавной печалью, без суетливой болтовни, свойственной его профессии» [3. Т. 1. С. 380]. Или: «...она понимала, что фокусник Шок все-таки поэт в своем роде...» [3. Т. 1. С. 382].

Тем не менее волшебник и фокусник для Набокова – фигуры не тождественные и не равновеликие: образ фокусника возникает лишь в одном рассказе – «Картофельный эльф», где ему явно отводится второстепенная роль. Более того, образы волшебника и фокусника скорее противопоставляются автором (хотя и не сталкиваются как антагонисты в одном тексте), проявляя принципиальное различие между истинным творцом и манипулятором. Не случайно в лекциях по литературе «фокусник» ни разу не употребляется Набоковым в качестве синонима к «художнику» или «писателю». К тому же, в отличие от «волшебника», это понятие несет себе и отрицательную семантику шаблонности и механистичности, как, например, в комментарии к «Выбранным местам из переписки» Н. Гоголя. «Картина весьма живописная: помещик стоит на крыльце и заученным жестом профессионального фокусника показывает хрустящий, радужный банкнот; на безобидного вида столике покоится Библия; мальчик держит горящую свечу; группа бородатых крестьян глазееет в почтительном ожидании; когда ассигнация превращается в огненную бабочку, раздается благоговейный ропот: фокусник легонько, но энергично потирает руки, вернее, подушечки пальцев, потом, что-то пробормотав, открывает Библию, и нате! – словно феникс из пепла, возродившееся сокровище» [26].

Еще более отчетливо семантика шаблонности и клишированности проступает в том фрагменте эссе, где Набоков анализирует сон одного из гоголевских героев: «Возьмите, к примеру, сон Ивана Шпоньки – слабовольного, ничемного украинского помещика, которого властная самодурка тетка пыталась силой женить на белокурой дочке соседа. “То представлялось ему, что он уже женат, что все в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит вместо одинокой – двойная кровать. На стуле сидит жена. Ему странно; он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею, и замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену (тема удвоения кровати развивается по логике сна), тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону – стоит третья жена. Назад – еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена”. (Сон как фокус: размножение предметов.)» [26].

И конечно, подлинное творчество для Набокова не имеет ничего общего с воспроизведением готового клише или подражательством. Об этом он недвусмысленно заявляет в статье «О хороших читателях и хороших писателях», где противопоставляет гениального, «настоящего», писателя «среднему»: «Удел среднего писателя – *раскрашивать клише*: он не заманивается на то, чтобы *заново изобрести мир* – он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла <...>». Настоящий же писатель, по мысли автора, «*готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать*» [15. С. 24]. Еще более резко Набоков высказывается по этому поводу в интервью 1966 г., уточняя смысл ненавистного ему понятия «пошлость»: «*Всякий банальный хлам, вульгарные клише, филистерство во всех его проявлениях, подражание подражанию, ложная глубина, грубая, тупая и лживая псевдолитература – вот очевидные примеры пошлости*» [27].

Таким образом, и волшебник, и фокусник нарушают привычный порядок вещей, по-своему переформатируют реальность. Однако фокусник при этом лишь тиражирует существующие предметы, подражая жизни и одновременно фальсифицируя ее. Наглядное подтверждение сказанному дает и рассказ «Картофельный эльф».

Во-первых, чудеса, которые демонстрирует Шок, однообразны и клишированы – «*привычным мазком*» вынул серебряную монету из уха карлика. Во-вторых, они лишены всякого смысла, неуместны и потому вызывают не восхищение, а недоумение, раздражение и, в конце концов, откровенное неприятие. Направляя и углубляя реакцию читателя, Набоков детально описывает два представления, которые Шок устраивает дома для своей жены – сцену обеда и сцену самоубийства, зеркально отражающие друг друга.

Изумля «необычной прожорливостью», во время обеда герой «сочно чавкал, обсасывал кости, снова и снова накладывал себе полную тарелку», а потом горничная, хихикая в передник, доложила, что господин и не призрагивался к обеду – он остался в трех новых кастрюлях под столом. Еще более странным и страшным, если учесть, что цель Шока – наказать жену не столько за измену, сколько за неверие, т.е. обмануть, выглядит фокус самоубийства, завершающий образ бездушного манипулятора: «*мужмираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств*» [3. Т. 1. С. 382].

Разыгрывая во всех подробностях собственное отравление (вздувшаяся на лбу жила, мучительно стиснутые зубы, потная прядь волос и лоснящееся лицо, прижатый к губам платок, набухающий кровью, «бесмысленные, уже отуманенные смертью глаза»), Шок доводит Нору до исступления. А затем как ни в чем не бывало, «светлый и гладкий, в белом жилете, в черных чеканных штанах», он стоит перед трюмо и осторожно завязывает галстук.

В отличие от фокусника художник создает и новый мир, и новый миропорядок, обеспечивающий его гармоничность и целостность. У Набокова он основывается на специфическом соотношении части и целого: деталь

замещает целое, точнее «отражает в себе весь мир как целокупность» [16]. Отсюда предельная сфокусированность на мелочах и трепетное отношение к деталям у самого автора и его героев-художников. И наоборот, псевдохудожников, дилетантов и графоманов, отличает неумение выделить главное и встроить делать в художественную структуру текста.

В рассказе «Адмиралтейская игла» герой пытается спасти свою первую любовь, «похищенную» бездарной романисткой: «...достаточно видного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание» [3. Т. 4. С. 413]. В отличие от «г-жи Сергея Солнцева», он обладает подлинным даром, а потому не терпит фальши и литературных штампов: «Вы заставляете свою героиню обнажиться перед трюмо и затем описываете ее распушенные, пепельные (конечно) волосы и юные формы. По-вашему, ее васильковые глаза становились в минуты задумчивости фиалковыми: ботаническое чудо!» [3. Т.4. С. 412].

Единственный способ вернуть прошлое – очистить его от «фасонистой лжи», воссоздать светлый образ с помощью ключевых деталей и подробностей. Так, Рождество – это «зыбкий, мелкий свет в Катиных глазах и малиновый отблеск на щеке от глянцевого домика, висевшего с ветки, когда, отстраня хвою, она тянулась вверх, чтобы щипком прикончить обезумевшую свечку» [3. Т. 4. С. 413]. А лето в Глинском – наслаждение, в котором слились «и это солнце, и земляника, и Катина чесучовое платье, потемневшее под мышками, и поволока загара сзади на шее...» [3. Т. 4. С. 415].

Если в «Адмиралтейской игле» объектом авторской иронии является уже опубликованный роман бездарного писателя, то в рассказе «Уста к устам» (1931) – сам процесс его создания. Категорически отказываясь называть это творчеством, Набоков, уже не прячась за маской рассказчика, использует для его обозначения целый ряд слов-«заместителей», намеренно взятых из далеких от творчества областей: «писательский зуд», «производство», «полировка слога», «война с местоимениями», «неравная борьба с предметами первой необходимости» и житейскими подробностями, которую дилетант и бездарь всегда проигрывает. И действительно, «готовясь героя наделить тростью, Илья Борисович чистосердечно радовался блеску ее массивного набалдашника и, увы, не предчувствовал, какой к нему иск предъявит эта дорогая трость, как мучительно потребует она упоминания, когда Долинин, ощущая в руках гибкое молодое тело, будет переносить Ирину через весенний ручей» [3. Т. 4. С. 428].

И конечно, подлинного художника и волшебника у Набокова отличает особый дар зрения, проникающего в сокровенную суть явлений. Не случайно в рассказах «Гроза» (1924), «Благость» (1924), «Тяжелый дым» (1934) прозрение становится необходимым условием и катализатором вдохновения.

Герой рассказа «Благость» – скульптор, который переживает любовный и творческий кризис. Измученный напрасным ожиданием возлюбленной, он становится свидетелем простого человеческого сострадания. Солдат угостил продрогшую старушку, торгующую на площади никому не нужными открытками, горячим кофе. Это событие, как призма, меняет угол

зрения героя, открывает подлинный смысл привычных вещей и самой жизни. «...Я почувствовал <...> глубокую благодать всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим, – и понял, что радость, которую я искал в тебе, не только в тебе таится, а дышит вокруг меня повсюду, в пролетающих уличных звуках, в подоле смешно подтянутой юбки, в железном и нежном гудении ветра, в осенних тучах, набухающих дождем» [З. Т. 1. С. 377].

Мотив прозрения тесно связан у Набокова с мотивом познания. Прозрев, герой получает возможность увидеть возлюбленную в подлинном свете, узнать по-настоящему, что подтверждает ее вдруг открывшееся сходство с женой немца, заинтересовавшегося открытками на лотке старушки: «...сходство было не в чертах, не в одежде, – а вот в этой брезгливой недоброй ужимке, в этом скользком и равнодушном взгляде». А самое главное, он обретает внутреннюю свободу, необходимую для творчества. В финале рассказа герой уходит прочь, ощущая в пальцах «мягкую щекотку мысли, начинающей творить» [З. Т. 1. С. 378].

В рассказе «Гроза» призмой, смещающей привычный ракурс восприятия действительности, и одновременно катализатором духовного преобразования героя является гроза. Она изображается автором как грандиозное, но вполне реальное природное явление и одновременно как мистическая встреча с Ильей-пророком, падение которого Елисей видит, помощником которого становится. Причем именно мифологический подтекст<sup>1</sup>, заданный именами героев и мотивом чудесного вознесения, проявляет главную тему рассказа – тему творчества, обретение божественного дара.

До происшествия герой, наделенный творческим воображением и несомненной зоркостью, о чем свидетельствуют точно схваченные им детали в предгрозовом состоянии природы, не может передать свои переживания, найти для них точное словесное выражение: «В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею» [З. Т. 1. С. 325]. Гроза же открывает в нем не только способность видеть предметы в единстве самых различных их сторон и проявлений (именно так герой видит Илью – «седым исполином» на огненной колеснице в небе и «тощим стариком в промокшей рясе» посреди двора), но и возможность все это выразить, т.е. дар слова. «...Я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы (халата. – Е.Б.) на бегу, все посмеивался, воображая, как сейчас приду к тебе и буду рассказывать о ночном, воздушном крушении, о старом, сердитом пророке, упавшем ко мне во двор» [З. Т. 1. С. 327].

Неоспоримым доказательством обретенного дара при этом становится форма повествования от первого лица, которая придает герою статус не только рассказчика, но и автора представленного текста.

Все вышесказанное если не делает художника обладателем тайного знания о жизни, то максимально приближает к осознанию и постижению

---

<sup>1</sup> Миф о Елисе, ученике пророка Ильи, ставшем после чудесного вознесения учителя на небо самостоятельным пророком.

ее неистощимой творческой фантазии, «тайного замысла», т.е. открывает невероятную сложность и одновременно гармоничность бытия. В этом убеждает рассказ «Пассажир» (1927).

Проснувшись среди ночи, герой (писатель) видит лишь ногу своего случайного попутчика, который, сделав последнее усилие, забрался на верхнюю полку вагона и выключил свет. А затем герой долго не может уснуть, слыша сдавленные рыдания незнакомца. И поскольку нога пассажира произвела на писателя гнетущее впечатление («мужская, крупная, в грубом пестром носке, продырявленном синеватым ногтем большого пальца», «пестрая, мягкая гадина»), появление в поезде полицейских, разыскивающих убийцу (муж застрелил жену и ее любовника), логично завершает созданный им образ «рыдающего пассажира», великолепно объясняя его ночные слезы и укладываясь в рамки задуманного рассказа.

Однако подозрения героя не подтвердились, ведь «замысел жизни был и в этом случае, как и всегда, стократ великолепнее» [3. Т. 1. С. 367]. Осознав это, он отказывается от своих прежних намерений «прибавить» к происшествию несколько деталей и «что-то придумать».

Ключевую для Набокова мысль о непостижимой сложности бытия и подлинного искусства проясняет в рассказе сравнение жизни с прекрасным «свободным» романом, а плохого писателя – с режиссером, который создает его упрощенную киноверсию. Режиссер меняет роман до неузнаваемости: «...крошит его, выворачивает, выбрасывает тысячу эпизодов, вводит придуманные им самим происшествия, новых персонажей, – и все для того, чтобы получился занимательный фильм, развивающийся без всяких помех, карающий в начале добродетель, а в конце – порок, совершенно естественный в своей условности и, главное, снабженный неожиданной, но все разрешающей развязкой» [3. Т. 1. С. 363].

В противоположность этому подлинный художник неустанно «высматривая» и проясняя сущность окружающего мира, лишь утверждает его необычайную и неустранимую сложность. По этой причине в своих книгах и интервью Набоков настойчиво повторяет мысль о сложной и многоуровневой природе произведения искусства: «...“простота” – это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен. Прост “Сэтердей ивнинг пост”. Прост журналистский штамп <...>. Но Толстой и Мелвилл совсем не просты» [26].

Как следствие, творение большого художника всегда вызывает ощущение достоверности. Мир вымышленный, точнее, пропущенный через призму авторской фантазии, узнается заново, видится более отчетливо и переживается как высшая, подлинная реальность. В этом плане концепт «творчество» у Набокова включает в себя понятие «фокус» не только в значении «трюк» или «обман», но и в значении «точка, где фотографируемый предмет получается на снимке наиболее четким» [28], т.е. предполагает оптический эффект усиления резкости, отчетливости видения и изображения. Фокусник же, восходя к немецкому «Hokusfokus», что означает «трюк, основанный на проворстве и обмане зрения» [28], связан с оптической манипуляцией противоположного свойства. Наверное, поэтому в

изображении Набокова фокусник лишен не только дара прозрения, но и элементарной наблюдательности. Так, Шок не замечает никого и ничего вокруг<sup>1</sup>, он даже не подозревает об измене жены.

Действия фокусника бессмысленны, разнообразие внешних превращений скрывает внутреннюю пустоту и отсутствие своего лица. Не случайно при описании Шока Набоков активно использует слова с семантикой неопределенности и призрачности: «призрачные глаза тонкого человека», «нежные призрачные пальцы», одетый в серый пиджак, «казался еще тоньше, еще неуловимее», «туманно улыбнулся», «не человек, а резиновый призрак», «муж-мираж».

Несовпадение героя с ролью творца в рассказах Набокова подчеркивает и особенности нарратива. Как уже отмечалось выше, в отличие от героев-художников, которым автор нередко доверяет функцию повествования («Адмиралтейская игла», «Гроза», «Благость», «Василий Шишков»), фокуснику отводится исключительно роль персонажа («Картофельный эльф»).

Итак, сопоставив образы художника, волшебника и фокусника в рассказах 1920–1930-х гг. и литературно-критических статьях В. Набокова, написанных им в течение трех десятилетий, мы пришли к следующим выводам.

1. Мысль об обманной сущности искусства является своеобразной «декларацией творческой независимости» писателя от реальности и правдоподобия. Художник творит свой мир по собственным законам. Преодоление всех возможных правил и преград на этом пути «дает чудотворный толчок к оживлению всего создания, к *переходу его от граней кристалла к живым клеткам*» [3. Т. 4. С. 290]. Конечной целью и результатом таких сдвигов и превращений оказывается обретение единственного верного видения предмета – видения закрытых, «невидимых» его граней и свойств, самой его сути.

2. «Преломляюще-проясняющая», призматическая природа искусства объясняет двойственность фигуры Творца в текстах Набокова – обманщик, создатель иллюзии и одновременно тайновидец.

3. Включаясь в ряд элементов, обозначающих в набоковских произведениях творческое начало, образы волшебника и фокусника подчеркивают уникальность авторского «Я», его свободу. Этому способствуют сюжетная роль манипулятора, мотивы фантазии, игры, тайны, превращения, дополняющие друг друга и моделирующие характер персонажа. Вместе с тем образы волшебника и фокусника зримо проявляют разницу между подлинным и мнимым творцом. Последний не способен пересоздать мир, чтобы увидеть давно знакомое в новом свете, разгадать или почувствовать тайну бытия.

---

<sup>1</sup> «Ее худоба, пергаментный оттенок кожи, черные сухие волосы, привычка выдувать через ноздри папиросный дым, обдуманная неряшливость платья и прически, – все это мужчин не привлекало, но, вероятно, нравилось фокуснику, хотя на самом деле он жены будто и не замечал <...>» [3. Т. 1. С. 382].

Складываясь к середине 1920-х гг., эти аксиомы набоковской эстетики по сути остаются неизменными до конца творческой жизни художника, что объясняет концептуальную значимость метафорических образов фокусника и волшебника в других, более крупных и поздних произведениях Набокова. В романе «Защита Лужина» (1929 г), по мысли Г. Жиличевой, образ фокусника и его атрибуты (оптический обман, двойное дно, волшебная власть) раскрывают тему «бунта персонажа», эмблематизируя основные сдвиги заданного пути Лужина – «прозрение об иллюзии реальности, прорыв в дыру декорации, побег от манипуляторов» [14]. А в рассказе «Волшебник» (1939), сюжет которого ляжет в основу всемирно известного романа «Лолита» (1953), слово «волшебник», вынесенное автором в название текста, и сказочные мотивы существенно углубляют образ главного героя, открывая в нем несомненную способность к особому видению мира и его творческому преобразению [29]. Как и в рассказах 1920–1930-х гг., весьма показательным в этом тексте оказывается способ организации повествования. Форма косвенного повествователя (основной текст рассказа написан от третьего лица, однако его начало и финал разворачиваются в прямом модусе первого лица), делает подлинным автором произведения именно Волшебника.

### Литература

1. Ермолин Е. Ключи Набокова: Пути новой прозы и проза новых путей // Континент. 2006. № 127. С. 432–443. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee20.html> (дата обращения 10.08.2019).
2. Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое лит. обозрение. 2002. № 2 (54). С. 164–203.
3. Набоков В.В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990.
4. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина // Собр. соч. рус. периода : в 5 т. СПб., 1999. Т. 4. С. 9–42.
5. Апресян Ю.Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // Известия РАН. Сер. Литература и язык. 1995. Т. 54, № 3. С. 3–18.
6. Люксембург А.М. Коварный конструктор игровых структур: организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Набоковский сборник: искусство как прием. Калининград, 2001. С. 3–19.
7. Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб. : Симпозиум, 2000. 301 с.
8. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб. : Атейя, 1999. 312 с.
9. Сконежная О.Ю. Черно-белый калейдоскоп // В.В. Набоков: pro et contra : материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова. СПб., 1997. С. 662–692.
10. Давыдов С. «Тексты-матрешки» В. Набокова. СПб. : Кирцидели, 2004. 158 с.
11. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб. : Амфора, 2003. 399 с.
12. Мецанский А.Ю. Художественная концепция творческой личности в произведениях В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002. 26 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kontseptsiya-tvorcheskoi-lichnosti-v-proizvedeniyakh-v-nabokova#ixzz5bvideUPx> (дата обращения: 10.08.2019)
13. Мирошникова Н.Н. Концепция «художника» в русских романах В. Набокова-Сирина 20–30-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. URL:

<http://www.dissercat.com/content/kontsepsiya-khudozhnika-v-russkikh-romanakh-v-nabokova-sirina-20-30-kh-godov#ixzz5bv4ayXB3> (дата обращения: 10.08.2019).

14. *Жиличева Г.А.* Фигура фокусника в русской прозе 20–30-х гг. XX в. URL: <https://psibook.com/literatura/figura-fokusnika-v-russkoj-proze-20-30-h-gg-hh-v.html> (дата обращения: 10.08.2019).

15. *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М.: Независимая газета, 1998. 512 с.

16. *Рягузова Л.* Метаязыковая концептуализация сферы «творчество» в эстетической и художественной системе В.В. Набокова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2000. 47 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/metayazykova-ya-kontseptualizatsiya-sfery-tvorchestvo-v-esteticheskoj-i-khudozhestvennoj-sist#ixzz5bvY6rUdU> (дата обращения: 10.08.2019).

17. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.

18. *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы: биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.

19. *Сент-Беев Ш.О.* Из «Дневника» // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост. Г.К. Косиков. М., 1987. С. 51–53.

20. *Эйдинова В.В.* Тынянов о «литературной личности» // Филологические науки. 1980. № 3. С. 74–78. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20170129-yu-tyunyanov-o-literaturnoj-lichnosti> (дата обращения: 10.08.2019).

21. *Рахимкулова Г.Ф.* Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2003. 320 с.

22. *Белоусова Е.Г.* Стиливая интенсификация в русской прозе рубежа 1920–1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2007. 317 с.

23. *Гришакова М.* Визуальная поэтика В. Набокова // Новое лит. обозрение. 2002. № 2 (54). С. 205–228. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (дата обращения: 10.08.2019).

24. «Знаете, что такое быть знаменитым писателем?»: Из интервью 1950–1970-х годов / сост. и предисловие Н. Мельникова. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/iz-intervyu-1950-1970.htm> (дата обращения: 10.08.2019).

25. *Набоков В.* Интервью Алин Толми. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-tolmi-1969.htm> (дата обращения: 10.08.2019).

26. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1998. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/nikolaj-gogol/nash-gospodin-chichikov.htm> (дата обращения: 10.08.2019).

27. *Набоков В.* Интервью Г.Голду и Дж.Плимptonу. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-goldu-i-plimptonu-1966.htm> (дата обращения: 10.08.2019).

28. *Этимологический словарь русского языка: Русский язык от А до Я. М.: Юнвес, 2003.* URL: <http://www.endic.ru/semenov/Fokus-273.html> (дата обращения: 10.08.2019).

29. *Белоусова Е.Г.* Сказочный ключ к «Волшебнику» В. Набокова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2012. Вып. 68, № 21 (275). С. 15–21.

### **The Magician and the Juggler in Nabokov's Aesthetic and Artistic Frame (Based on Stories of the 1920s and the 1930s)**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2021. 69. 209–225. DOI: 10.17223/19986645/69/10

*Elena G. Belousova,* Chelyabinsk State University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: [belouelena@gmail.com](mailto:belouelena@gmail.com)

**Keywords:** Russian literature, Vladimir Nabokov's oeuvre, concept of creative activity, image of artist, magician, juggler.

The article focuses on the study of the artist's image in Nabokov's Russian-language stories of the 1920s and the 1930s. The image of the artist in the article is compared with the images of the magician and the juggler considered in the context of the author's aesthetic representations with the aim of clarifying the concept of Nabokov's creative personality. Methods of structural, conceptual and style analysis are used to achieve the aim. The specificity of Nabokov's artistic consciousness is revealed, the meaning of his aesthetic axiom is clarified: art is deception. This conclusion is made after analyzing the categories "manner", "prism", "key". Deception in art is not a goal, but a tool, a technique by which the author shifts the usual perspective of the perception of reality and reveals its essential properties. The prismatic nature of art explains the duality of the figure of the creator as a deceiver, creator of illusion, and secretive. Further, these two aspects of creativity are revealed in the analysis of the images of the magician and the juggler. The author brings the images together, which confirms the common semantic field of the concepts "creativity" and "fokus" (Rus. for "magic trick" and "focus"). The latter includes the concepts "skill", "deception", "trick", the motifs of fantasy, mystery, and transformation. Through these concepts the images of the magician and the juggler, the "multi-layered" images that distinguish them from middlebrow people, are revealed. Nabokov contrasts the magician and the juggler as true and imaginary artists, respectively. Both reformat reality, but the juggler only imitates life and fakes it. The magician creates a new world: detail in Nabokov's works reflects the whole world, hence the attention to detail in his characters-artists and the inability to single out the main thing, to embed detail in the structure of the text in amateurs and graphomaniacs. The concept "creativity" in Nabokov's oeuvre includes the concept "fokus" as distinct vision. As a result, the true artist and magician has a special gift of vision, discerning the innermost essence of phenomena, and insight often becomes a catalyst for inspiration. This brings the artist closer to grasping the secret meaning of life, which gives his works the property of a genuine reality. The juggler's manipulations are based on optical illusion, and he is deprived of the elementary observation skill. The character's mismatch with the role of the creator also shows the features of the narrative. Characters-artists often perform the function of storytelling, and jugglers exclusively play the role of a character in Nabokov's works. Thus, the image of the juggler is one of the elements that denote Nabokov's originality, emphasizing the artist's independence from reality, but this image is contrasted with the image of the true creator like the juggler with the magician.

### References

1. Ermolin, E. (2006) Klyuchi Nabokova. Puti novoy prozy i proza novykh putey [Nabokov's Keys. Ways of new prose and prose of new ways]. *Kontinent – Continent*. 127. pp. 432–443. [Elektronnyy resurs] [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/kontinent/2006/127/ee20.html> (Accessed 10.08.2019).
2. Nayman, E. (2002) Litlandiya: allegoricheskaya poetika "Zashchity Luzhina" [Litlandia: The allegorical poetics of The Luzhin Defence]. *Novoe lit. obozrenie – New Literary Observer*. 2 (54). pp. 164–203.
3. Nabokov, V.V. (1990) *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Moscow: Pravda.
4. Dolinin, A.A. (1999) Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina [The true life of the writer Sirin]. In: Nabokov, V.V. *Sobr. soch. rus. perioda: v 5 t.* [Collected Works of the Russian Period: in 5 volumes]. Vol. 4. St. Petersburg: Simpozium. pp. 9–42.
5. Apresyan, Yu.D. (1995) Roman "Dar" v kosmose Vladimira Nabokova [The novel "Gift" in the cosmos of Vladimir Nabokov]. *Izvestiya RAN. Ser. Literatura i yazyk*. 54 (3). pp. 3–18.
6. Lyuksemburg, A.M. (2001) Kovarnyy konstruktor igrovoykh struktur: organizatsiya nabokovskogo metateksta v svete teorii igrovoy poetiki [The insidious constructor of game

structures: the organization of Nabokov's metatext in the light of the theory of game poetics]. In: Dmitrovskaya, M.A. (ed.) *Nabokovskiy sbornik: iskusstvo kak priem* [Nabokov collection: Art as a device]. Kaliningrad: Kaliningrad State University. pp. 3–19.

7. Proffer, K. (2000) *Klyuchi k "Lolite"* [Keys to "Lolita"]. St. Petersburg: Simpozium.

8. Aleksandrov, V.E. (1999) *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika* [Nabokov and the otherworld: metaphysics, ethics, aesthetics]. St. Petersburg: Ateyya.

9. Skonechnaya, O.Yu. (1997) *Cherno-belyy kaleydoskop* [The black and white kaleidoscope]. In: Averina, B. et al. *V.V. Nabokov: pro et contra: Materialy i issledovaniya o zhizni i tvorchestve V. V. Nabokova* [V.V. Nabokov: Pro et contra: Materials and research on the life and work of V.V. Nabokov]. St. Petersburg: Russian Christian Institute for the Humanities. pp. 662–692.

10. Davydov, S. (2004) *"Teksty-matreshki" V. Nabokova* [The "Matryoshka Texts" of V. Nabokov]. St. Petersburg: Kirtsideli.

11. Averin, B.V. (2003) *Dar Mnemosiny: romany Nabokova v kontekste russkoy avtobiograficheskoy traditsii* [The Gift of Mnemosyne: Nabokov's novels in the context of the Russian autobiographical tradition]. St. Petersburg: Amfora.

12. Meshchanskiy, A.Yu. (2002) *Khudozhestvennaya kontseptsiya tvorcheskoy lichnosti v proizvedeniyakh V. Nabokova* [The artistic concept of a creative person in the works of V. Nabokov]. Abstract of Philology Cand. Diss. Arkhangel'sk. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kontseptsiya-tvorcheskoi-lichnosti-v-proizvedeniyakh-v-nabokova#ixzz5bvideUPx> (Accessed: 10.08.2019).

13. Miroshnikova, N.N. (2005) *Kontseptsiya "khudozhnika" v russkikh romanakh V. Nabokova-Sirina 20–30-kh godov* [The concept "artist" in the Russian novels of V. Nabokov-Sirin of the '20s–'30s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/kontseptsiya-khudozhnika-v-russkikh-romanakh-v-nabokova-sirina-20-30-kh-godov#ixzz5bv4ayXB3> (Accessed: 10.08.2019).

14. Zhilicheva, G.A. (2005) *Figura fokusnika v russkoy proze 20–30-kh gg. XX v.* [The juggler in the Russian prose of the 1920s and the 1930s]. [Online] Available from: <https://psibook.com/literatura/figura-fokusnika-v-russkoy-proze-20-30-h-gg-hh-v.html> (Accessed: 10.08.2019).

15. Nabokov, V. (1998) *Leksii po zarubezhnoy literature: Osten, Dikkens, Flobert, Dzhoys, Kafka, Prust, Stivenson* [Lectures on literature: Austen, Dickens, Flaubert, Joyce, Kafka, Proust, Stevenson]. Moscow: Izd-vo Nezavisimaya gazeta.

16. Ryaguzova, L. (2000) *Metazykovaya kontseptualizatsiya sfery "tvorchestvo" v esteticheskoy i khudozhestvennoy sisteme V. V. Nabokova* [Metalanguage conceptualization of the sphere "creativity" in the aesthetic and artistic system of V. V. Nabokov]. Abstract of Philology Dr. Diss. Krasnodar. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/metazykovaya-kontseptualizatsiya-sfery-tvorchestvo-v-esteticheskoi-i-khudozhestvennoy-sist#ixzz5bvY6rUdU> (Accessed: 10.08.2019).

17. Boyd, B. (2010) *Vladimir Nabokov: russkie gody: Biografiya* [Vladimir Nabokov: The Russian years]. Translated from English. St. Petersburg: Izd-vo "Simpozium".

18. Boyd, B. (2010) *Vladimir Nabokov: amerikanskie gody: Biografiya* [Vladimir Nabokov: The American years]. Translated from English. St. Petersburg: Izd-vo "Simpozium".

19. Sainte-Beuve, Ch. (1987) Iz "Dnevnika" [From the Diary]. In: Kosikov, G.K. (ed.) *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. Traktaty, stat'i, esse* [Foreign aesthetics and theory of literature of the 19th and 20th centuries]. Moscow: Moscow State University. pp. 51–53.

20. Eydinova, V.V. (1980) Tynyanov o "literaturnoy lichnosti" [Tynyanov on the "literary person"]. *Filologicheskie nauki*. 3. pp. 74–78. [Online] Available from: <https://md-eksperiment.org/post/20170129-yu-tynyanov-o-literaturnoj-lichnosti> (Accessed: 10.08.2019).

21. Rakhimkulova, G.F. (2003) *Olakrez Nartsissa: Proza Vladimira Nabokova v zerkale yazykovoy igry* [Olakrez of Narcissus: Vladimir Nabokov's Prose in the Mirror of a Language Game]. Rostov-on-Don: Rostov State University.

22. Belousova, E.G. (2007) *Stilevaya intensivatsiya v russkoy proze rubezha 1920–1930-kh godov* [The style intensification in Russian prose at the turn of the 1930s]. Philology Dr. Diss. Yekaterinburg.

23. Grishakova, M. (2002) Vizual'naya poetika V. Nabokova [V. Nabokov's visual poetics]. *Novoe lit. obozrenie – New Literary Observer*. 2 (54). pp. 205–228. [Online] Available from: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (Accessed: 10.08.2019).

24. Mel'nikov, N. (2003) “Znaete, chto takoe byt' znamenitym pisatelem?” *Iz interv'yuu 1950–1970-kh godov* [“Do you know what it means to be a famous writer?” From <Nabokov's> interviews of the 1950–1970s]. [Online] Available from: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/iz-intervyu–1950–1970.htm> (Accessed: 10.08.2019).

25. Nabokov, V. (1969) *Interv'yuu Alin Tolmi* [Interview with Aline Tolmi]. [Online] Available from: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-tolmi–1969.htm> (Accessed: 10.08.2019).

26. Nabokov, V.V. (1998) *Leksii po russkoy literature: Chekhov, Dostoevskiy, Gogol', Gor'kiy, Tolstoy, Turgenev* [Lectures on Russian literature: Chekhov, Dostoevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenev]. [Online] Available from: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/nikolaj-gogol/nash-gospodin-chichikov.htm> (Accessed: 10.08.2019).

27. Nabokov, V. (1966) *Interv'yuu G. Goldu i Dzh. Plimptonu* [Interview with H. Gold and G. Plimpton]. [Online] Available from: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-goldu-i-plimptonu–1966.htm> (Accessed: 10.08.2019).

28. Semyonov, A. (2003) *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka: Russkiy yazyk ot A do Ya* [Etymological dictionary of the Russian language: Russian language from A to Ya]. Moscow: Yunves. [Online] Available from: <http://www.endic.ru/semenov/Fokus–273.html> (Accessed: 10.08.2019).

29. Belousova, E.G. (2012) Skazochnyy klyuch k “Volshebniku” V. Nabokova [The fairy-tale key to The Magician by V. Nabokov]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskuststvovedenie*. 68:21 (275). pp. 15–21.