

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09

Е.В. Антошина

РОМАН В.В. НАБОКОВА «ПОДВИГ» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫМЫСЛА В КРИТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Русские читатели, писатели и критики, оказавшись в эмиграции в начале 1920-х гг., были поставлены перед необходимостью переосмысления многих явлений отечественной словесности. За приятием или отторжением тех или иных произведений литературы стояло предпочтение традиционных для русской культуры XIX в. типов мимесиса и связанных с ними принципов построения сюжета большой прозаической формы. В.В. Набоков был одним из писателей, предпочитавших открытие новых миметических принципов и сюжетных форм.

Ключевые слова: В.В. Набоков; литература русской эмиграции; сюжет; мимесис; русская литература XX в.

Как отмечал в одной из своих статей Д.С. Лихачев, развитие русской литературы можно обозначить как «постепенную борьбу за право на художественную “неправду”» [1. С. 156], или вымысел. В древнерусской литературе, согласно Д.С. Лихачеву, фантастическое и воображаемое трактовалось как ложь. В XVI в., когда вымысел в литературе постепенно становится «легальным», «фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего» [Там же]. В XVI в. в Европе активно подвергается критике античная теория мимесиса. Так, например, в трактате «О поэтике» (1586–1588) Франческо Патрици подвергает критике аристотелевскую теорию мимесиса и отказывается от подражания в пользу «поэтического вдохновения» (*furor poetico*). Патрици, как и другие теоретики этого времени, использует термин «изумление» (*meraviglia*). Источником изумления является «неполное знание о предмете; выход за пределы привычного горизонта познаний» [2. С. 22]. История как нечто описанное и, таким образом, познанное здесь уже не является источником сюжета. *Furor poetico* позволяет поэту выйти в пространство непознанного и потому изумляющего. В то же время *furor poetico* становится инструментом познания. Сюжет, изумляющий читателя, призван создать новое качество восприятия окружающего мира. Это небольшое сопоставление показывает различия в представлениях о природе и статусе художественного вымысла в русской и европейской словесности. Эти различия неизбежно обнаружились, когда литература Зарубежной России через 400 лет, в первой четверти XX в., оказалась «вброшенной» в европейский культурный и литературный контекст, что породило волну рефлексии как со стороны теоретиков литературы и искусства, так и со стороны читателей и авторов.

Критики и литературоведы эмиграции внесли свой вклад в переосмысление истории русской литературы. К середине 1920-х гг. появилась написанная в Лондоне монография Д.П. Святополк-Мирского «История русской литературы с древнейших времен по 1925 год». Эта книга представляет собой интерес как опыт рефлексии по поводу судеб русской литературы от ее истоков до тех времен, очевидцем которых яв-

лялся автор. Многие из его суждений и оценок вошли в культурное сознание эмиграции, определили собой отношение к тем или иным фактам истории русской литературы. К интересующим нас понятиям Святополк-Мирский обращается, говоря о русской литературе середины XIX в., когда начинается, с точки зрения автора, глубокий кризис русской словесности. В своих рассуждениях о литературе 1850-х гг. Д.П. Святополк-Мирский использует понятие «форма», отмечая его принадлежность дискурсу «чистого искусства»: «Великие русские романисты (имеются в виду Толстой и Достоевский. — Е.А.) были величайшими мастерами своего дела, даже те из них, кто, как Толстой, всячески скрывал это и делал вид, что презирает “форму”. Но они действительно скрывали и делали вид, что презирают “форму”. Как бы то ни было, читателю внушалось, что важно то, что они хотят сказать, а никак не их искусство. Критики пошли еще дальше и попросту отождествили ценность литературного произведения с моральной или социальной полезностью его идеи. Они “объявили войну эстетизму” и заклеили всякий интерес к “чистому искусству”» [3]. Возвращение к «форме» как определяющему принципу искусства произошло только в 90-е гг. XX в.: «У интеллигенции не было живого чувства формы, не было художественной культуры. Существовало, конечно, небольшое число эстетически развитых людей, но они были безнадежными консерваторами. Их нельзя было пронять новыми впечатлениями, они только пережевывали старую жвачку идеалистической эстетики. Эстетические пионеры девяностых годов были, напротив, и подлинно культурными, и открыто революционными. Им предстояло исполнить две задачи: восстановить связь со старым искусством и проложить дорогу искусству современному» [3].

Термин, который использует Д.П. Святополк-Мирский («форма»), в 1910–1920-е гг. был очень популярен в литературоведении и употреблялся в нескольких значениях. Д.П. Святополк-Мирский в своих статьях и «Истории русской литературы...» использует его таким образом, что он соотносится с несколькими контекстами. В некоторых случаях употребление им термина «форма» по своему значению

приближается к теоретическим понятиям формальной школы критики. Теоретики формальной школы критики опирались, как отмечает в своей монографии О.А. Ханзен-Лёве [4], на труды Аристотеля, однако понятие мимесиса интересовало их в меньшей степени: «Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько... признание конструктивной автономии поэзии и следующей за этим необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения, в их целостности и цельности, на предмет соответствующих технических приемов» [4. С. 17]. Аристотель анализирует воздействие художественного произведения на сознание зрителей, а также и структуру самого произведения с точки зрения его целостности и внутренне обоснованной логики применения технических приемов. О.А. Ханзен-Лёве отмечает, что такой подход заставляет Аристотеля, а за ним и формалистов, игнорировать вымысел. Наличие вымысла на уровне сюжета воспринималось как нечто нежелательное, ведь, с точки зрения формалистов, литература эволюционирует от вымысла к факту.

Однако полностью отождествить употребление термина «форма» у формалистов и Святополк-Мирского невозможно, так как Святополк-Мирский рассматривает литературу не только как формальный эксперимент и эволюцию стилей. Например, рассуждая о Дельвиге, он приходит к выводу о том, что его поэзия, несмотря на мастерство, «не имеет того общечеловеческого значения, которое в конце концов только одно и делает поэзию великой» [3]. Формальный эксперимент для Святополк-Мирского обретает ценность в том случае, когда произведение словесного искусства производит впечатление как сплав стилистических достоинств и метафизики, а также страдания, которые соединяются в поэтическом проществе.

Святополк-Мирский начинал свою деятельность критика в 1910-е гг. в Петербурге, посещая такие литературные кружки, как «Общество свободной эстетики», где он встречал В. Жирмунского и О. Мандельштама, «Ателье поэтов» Н. Гумилева, «Академия поэтов» Вяч. Иванова [5. С. 209]. Апология «чистого искусства» в контексте символистской критики позволяет говорить о свободном вымысле и его значении в произведении словесности, но только в случае, когда вымысел способствует выражению метафизических прозрений.

Как и его современник В. Вейдле, Святополк-Мирский, говоря о «форме», отчасти подразумевал под этим термином также и «вымысел», однако стремился «оправдать» необходимость вымысла в искусстве его метафизической природой (В. Вейдле говорил о религиозном начале искусства). Таким образом, позиция Святополк-Мирского как критика представляет собой сочетание идей символистской критики и идей формальной школы. Ни тот ни другой подход не позволял ему говорить о творчестве В.В. Набокова, так как формальные эксперименты в духе футуристов писателя не привлекали в той же степени, что и «метафизика». Тем не менее суждения Святополк-

Мирского, как и В. Ходасевича, о Набокове строятся на эксплуатации идей формальной школы: «Любимый его писатель Стерн, и на примере Тристрама Шенди он продемонстрировал два своих любимых явления: “игру с сюжетом” и “обнажение приема” [3]. Вымысел и «прием» имеют по сути мало общего, так как для представителей формальной школы «обнажение приема» и «игра с сюжетом» были принципами обработки фактов реальности, как им казалось, в факты литературы. Вымысел принципиально не обусловлен реальностью, так как само понятие «реальность» (и «факт») для писателя, работающего в логике вымысла, глубоко проблематично: «Для воображения действительность это еще не все, а для действительности воображение это почти ничто» [6. С. 171].

Вымысел как таковой оказался достаточно проблематичным для осмысления понятия для историков и теоретиков литературы и культуры русской эмиграции. Осторожную рефлексию на данную тему можно обнаружить в книге В. Вейдле «Безымянная страна», где автор вспоминает о России, о Петербурге и полемизирует с Ф.М. Достоевским, который отказывал городу в «подлинности», сравнивая его с Москвой. Защищая Петербург, Вейдле противопоставляет «правде» миметически ориентированную природу города: «Правда, а не выдумка. И все же нет Петербурга, не тот он Петербург, если не двоятся он, если не в тот же он миг и действительность, и мечта; и твердо на сваях стоит, и рассеивается миражем» [7. С. 15]. Способность Петербурга исчезать и появляться вновь, «мерцать» в неопределенности постоянно обновляющихся смыслов воспринимается В. Вейдле как черта европейская. Петербург соотносится с Россией, «чья родина Европа», и Вейдле мечтает о возрождении именно этой России. В этой книге, на наш взгляд, в большей степени, чем в собственно теоретических работах, В. Вейдле удалось подойти к определению понятия «вымысел», выйдя за рамки влияния символистской критики и собственных идей о религиозной природе искусства. Пугавшая Гоголя, Достоевского, Белого способность Петербурга «рассеиваться миражем» у Вейдле понята по-новому, как свойство реальности представлять в виде набора вариаций, ни одна из которых не является доминирующей, но все представляют «потенциальные версии». К сожалению, эти идеи В. Вейдле не получили дальнейшего развития. Тем не менее вымысел был одной из тем его теоретической рефлексии.

Об угасании вымысла в литературе В. Вейдле писал в работе 1937 г. «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества». Он рассматривал процесс исчезновения вымысла в литературе в широком контексте новейшей европейской культуры. Фактором, повлиявшим в большой степени на угасание вымысла в литературе, является психоанализ. «Художественное произведение, – писал Вейдле, – согласно психоанализу, существует для того, чтобы в скрытой форме дать выход тайным желаниям автора, отождествляющего себя со своим героем; исследователю остается героя и автора разоблачить, показать истинную пружину, пускающую в ход обоих и в конеч-

ном счете общую для всех. Но в том-то и дело, что на составные части такого рода разлагается без остатка лишь мнимое художественное произведение» [8. С. 26]. В данном случае психоанализ противопоставляется религиозному началу творчества, которое предполагает контакт с Богом. Психоанализ превращает сакральный процесс в шаблонно-механистическое извлечение «содержания» бессознательного.

В. Вейдле высказывался о природе вымысла и в более поздних работах. Это статьи «О смысле мимесиса» и «О двух искусствах: вымысла и слова». В более ранней статье «О смысле мимесиса» (1962) Вейдле, ссылаясь на исследование Г. Коллера, пытается вывести понятие «мимесис» за рамки традиционного использования его в значении «подражание». Для Вейдле наиболее значимой является мысль о том, что «Первоначально мимесис был языком *dromenon*, священного действия, и как таковой был всем одновременно: представлением и выражением, танцем и жестом, ритмом, словом и мелодией» [9. С. 333]. Вейдле склонен рассматривать мимесис как основу всех искусств и в целом как процесс объективации внутреннего содержания во внешних формах. Тот факт, что этот процесс носил изначально сакральный характер и был связан с культом, возвращает Вейдле к его любимой мысли о религиозной природе искусства. Статья 1970 г. «О двух искусствах: вымысла и слова» носит отчетливо полемический характер, замечательно при этом, что Вейдле полемизирует с критикой 1860-х гг. и советским литературоведением в лице Л.И. Тимофеева как автора «Основ теории литературы».

Понятие вымысла со времен «Поэтики» Аристотеля традиционно трактуется как подражание в слове и действии природе или истории с целью изображения того, чего не было, но могло бы быть. Однако, сопоставляя представления Аристотеля, Платона и других мыслителей Античности и раннего христианства, можно обнаружить расхождения в оценке вымысла и его роли в процессе мимесиса.

Рассматривая проблему мимесиса в трактате Платона «Государство», Е.А. Маковецкий [10] выделяет представления Платона о мнимости и справедливости. С одной стороны, подражание, удвоение в платоновском космосе – «это открытие, это путь к истине, это разворачивание мира поэзисом мастера» [Там же. С. 59]. С другой стороны, мимесис у Платона показан иронически, так как «бессмысленное удвоение», в котором не нуждаются философы и жители идеального государства, необходимо детям и «не очень умным людям», которые только с помощью подражаний способны открыть для себя космический поэзис. Мимесис в данном случае является основой воспитания как уподобления идее справедливости. Существование мимесиса оправдано, несмотря на иронию: «В открытом мире поэзиса ирония подражания, стало быть, неизбежна. И это не насмешка над нелепыми художниками мудреца-философа, это именно ирония, знак общей судьбы того и другого, еще радость знания бытия блага, где никакого несовершенства нет, и нет, стало быть, никакой разницы между идеями, вещами и призраками» [10. С. 61]. Это «высокий мимесис»,

ведущий к постижению космической гармонии, но существует и «низкий мимесис».

В случае, когда справедливость не является законом мимесиса, миметические образы отвергаются как порождения ложного мимесиса. Так в «Государстве» Платона отвергается трагедия, поскольку в ней несправедливо изображены боги, гении, герои, мертвые и живые, а в музыке отвергаются два из четырех ладов, ионийский и лидийский [Там же. С. 66]. Таким образом, мимесис порождает множество миров, как истинных, так и ложных, и поэтому нуждается в контроле со стороны «идеального государства».

Если для Платона справедливость и уподобление ей в процессе «высокого мимесиса» – это способ избежать растожествления, к которому приводит «низкий мимесис», порождающий ложные подобию, не отражающие истину, то для Аристотеля подражание создает событие: «Представ законченным, т.е. достигшим цели, и единым, событие или действие может быть рассмотрено с точки зрения его природы, а значит, с точки зрения его действительности» [11. С. 14]. Придавая форму нерасчлененному потоку реальности, искусство постигает природу события и осуществляет само себя, формируя сюжет, к такому выводу приходит Е. Алымова в процитированной статье.

Еще одним источником представлений о мимесисе является христианство, которое создало современные представления о творчестве. Подражание, уподобление запредельному, т.е. Богу, отсутствующему в мире, рассматривалось ранними богословами как «фундаментальный принцип и основание возможности сущего» [12. С. 117].

Вымысел можно рассматривать так же, как производную миметической функции, заложенной в языке и мышлении и наиболее полно раскрывающейся в поэзии. По мнению Д.У. Орлова, наличие миметической функции языка, связанной с необходимостью повествования о невоспроизводимом, «задает тот характерный параметр поэтической речи, который освобождает ее от необходимости жестко соответствовать последовательности вещей и линейным связям между ними» [6. С. 173]. Таким образом, поэтическая речь, порожденная вымыслом поэта, теряет свою конкретность и предстает как описание ускользающего смыслового поля, лишённого центра, некоего набора возможностей для понимания. Для более полного понимания сути мимесиса необходимо ответить на вопрос, который задает в своей статье Д.Ю. Орлов: «...миметическое событие руководствуется предварительно нанесенной на заданную карту значений разметкой мест, то есть оно получает образец для подражания из наличного круга сущего, или оно само дает себе предмет, творит его буквально на глазах и является частью поэзиса?» [Там же. С. 178]. Как отмечает Д.Ю. Орлов, «если для Аристотеля обратная сторона вещей первично присутствует в их явленной сущности, но присутствует через реализацию могуществом поэзиса в том числе того, что “могло бы быть”, то для Платона она остается целиком присвоенной полем деятельности божественного демиурга» [Там же].

В задачи данной работы не входит рассмотрение исторических путей формирования представлений о сущности мимесиса в поле русской культуры и литературы. Однако, на наш взгляд, не будет преувеличением сказать, что в период расцвета русской литературы во второй половине XIX в. доминирует христианское представление о вымысле и, соответственно, мимесисе. Также можно говорить о наличии «платоновского» следа в различении «высокого» и «низкого» мимесиса. Эти представления оказались чрезвычайно стойкими. Соответствующие суждения об искусстве воспроизводились в неизменном виде и в первой трети XX в. В своей книге воспоминаний «Багаж» композитор Н. Набоков, двоюродный брат писателя, рассказывая о вечерах в берлинском доме старших Набоковых, Владимира Дмитриевича и Елены Ивановны, упоминает эпизод, когда гостями дома оказались К.С. Станиславский и О.Л. Книппер-Чехова. Интересна приведенная им реплика О.Л. Книппер-Чеховой: «“Знаете, что ответил Толстой, когда иностранный гость осведомился у него, в чем основное отличие русской литературы от всех прочих?” – как-то спросила она. – Толстой без промедления заявил “Мы здесь прежде всего печемся о правде, тогда как вы часто о ней забываете”». Именно в этом и заключается сила чеховских драм, – продолжала Ольга Леонардовна. – Чехов избегает преувеличений, нарочитых подчеркиваний, он изображает жизнь такой, какова она есть, со всей доступной правдой» [13. С. 132]. В приведенном суждении Книппер-Чеховой имена Толстого и Чехова непосредственно соединены с понятием «правда». Оно обретает свой смысл либо в контексте христианского мимесиса, построенного на подражании Творцу, либо в контексте рассуждений Платона о «высоком мимесисе», который дает образы космической гармонии в соответствии с принципом справедливости. И в том и в другом случае вымысел обретает статус утвержденной истины, т.е. факта.

Многие «кумиры» довоенной России были разрушены и переосмыслены только в эмиграции. В частности, такому переосмыслению подверглась и русская литература, особенно та ее часть, которая претендовала на обладание истиной факта. В этом отношении показательны, например, пражские сборники 1929, 1933 и 1936 гг. «О Достоевском», выходившие под редакцией А.Л. Бема. Так, в сборнике 1929 г. помещена статья Н.Е. Осипова «Двойник. Петербургская поэма Ф.М. Достоевского» с подзаголовком «заметки психиатра». Начало статьи чрезвычайно характерно для периода переоценки ценностей: «Ф.М. Достоевский называет свое произведение “Двойник” “совершенно правдивой историей”. Как понимать правду этой поэмы Достоевского? Прежде всего это правда психиатрическая» [14. С. 174].

Однако далеко не всегда теоретики русской культуры и литературы в эмиграции проявляли готовность к переосмыслению понятия «вымысел». Так, например, П.М. Бицилли в статье «Пушкин и проблема чистой поэзии», написанной в начале 1940-х гг., вступает в полемику с современными ему западными лите-

ратуроведами, настаивая на том, что «чистая поэзия» бессодержательна. В частности, Бицилли отвергает идеи Флобера, изложенные одним из его исследователей, о возможности написания книги без сюжета, способной, благодаря совершенству стиля, доставить удовольствие вне зависимости от того, о чем в ней говорится: «В чем же, однако, это совершенство, эта притягательная мощь, это обаяние стиля, если произведение художественного слова не говорит ни о чем? Я уже оставляю в стороне это бытие в глаза смешение бессюжетности и бессодержательности» [15. С. 141]. Образцом простоты и художественной правды для Бицилли выступает поэзия А.С. Пушкина: «Обратимся еще раз к некоторым из тех произведений пушкинской лирики, о которых шла речь выше, “На холмах Грузии...”, “Я вас любил...” и др. произведений, на поверхностный только взгляд “бессодержательных”». Можно ли утверждать, что они не говорят ни о чем? Напротив, в них сказано более, чем это кажется читателю, ищущему в лирических стихотворениях выражения “глубоких мыслей” или “сильных страстей”» [Там же]. Говоря в данном случае о «чистой поэзии», Бицилли затрагивает, на наш взгляд, проблему восприятия вымысла, который мог быть оправдан, в логике платоновского мимесиса, только своей причастностью к истине.

Различение «литературы вымысла» и «литературы факта» было присуще не только критикам эмиграции, но и читателям произведений новой литературы. Если проанализировать некоторые суждения в адрес произведений В.В. Набокова, собранные в книге Н. Мельникова «Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников», то можно сделать вывод о решительном предпочтении «литературы факта». Камнем преткновения достаточно часто являлось наличие в произведениях Набокова запоминающегося, простроенного сюжета. Осмелимся предположить, что если бы Набоков писал бессюжетную «орнаментальную прозу», негативных откликов в его адрес было бы меньше. Наличие отчетливого сюжета однозначно предполагало для читателя опору на «факты» (чем бы они ни являлись, от реальных воспоминаний до социально одобряемых идеологических построений и данных психоанализа). Поэтому попытки Набокова-Сирина представить литературу вымысла воспринимались в широком диапазоне от «жонглерских ухищрений жеманного иностранца» [16. С. 35] до суждений более весомых; так, например, в 1953 г. Владимир Марков писал Глебу Струве: «Он тонкий рационалист, а хочет быть мистиком, лезет в бездны, хочет осуществить трансцендент, а ломится не в ту дверь, даже и не замечая этого. Отсюда фальшь» [Там же. С. 67]. Можно согласиться с Владимиром Марковым в том, что природа вымысла у Набокова рациональна, однако желание «осуществить трансцендент» приписать ему невозможно в силу того, что вымысел, в отличие от факта, является самодостаточным явлением, если понимать его в логике «миметического события», как процесс порождения множественных смысловых возможностей.

Одним из романов, в которых ярко проявилось стремление Набокова снова и снова создавать миры в

логике «литературы вымысла», к которой его современники относились с большим недоверием, является роман «Подвиг» (1931). Как и большинство ранних романов Набокова, «Подвиг» отличается несколько насильственно нагнетаемой атмосферой мерцающего в своей чудесной неопределенности мира. Сюжет, в логике «миметического события», выявляется в сменяющихся друг друга картинах, чей очевидный смысл снова и снова разрушается. Критики восприняли роман Набокова достаточно стереотипно. Георгий Адамович писал: «...этот роман, бесспорно, талантливый, представляет собой апофеоз и предел “описательства”, за которым зияет пустота. Ни страстей, ни мыслей...» [17. С. 92]. Особое раздражение критика вызвал эпизод отъезда главного героя в Советскую Россию, так как, по мнению Адамовича, в романе В.В. Набокова отсутствует должная оценка этого события. Не только Адамович, но и другие критики считали бесспорным фактом, что Мартын Эдельвейс перешел именно советскую границу. В атмосфере эмиграции начала 1930-х гг. сюжет о переходе границы не мог восприниматься иначе, как переход границы с Советской Россией. Этот сюжет воспринимался очень настороженно, с одной стороны, и сочувственно – с другой.

В своей книге «Незамеченное поколение» В.С. Варшавский писал о трагических судьбах молодых эмигрантов, которые вступали в профашистские организации солидаристов и младороссов: «Настоящие герои повести эмигрантских сыновей... безвестные юноши, которых посылали в Россию боевая организация солидаристов, и те младороссы и “беспартийные” молодые эмигранты, которые шли в движение Сопrotивления и в “Войска свободной Франции”. Их подвиг и смерть свидетельствуют о том, что в эмиграции не иссякли глубинные источники русской духовной жизни» [18. С. 81]. Задачей тех, кто переходил границу, была агитационная работа, солидаристы предполагали, что спасением для России станет христианский тоталитаризм. Идеи солидаристов и младороссов подвергались критике, однако для молодых эмигрантов участие в деятельности этих организаций означало приобщение к христианству, что, в свою очередь, оценивалось очень положительно.

В этом контексте и название романа Набокова, и в целом сюжет выглядели провокативно. Не случайно критиков раздражало отсутствие у Мартына отчетливой цели, ведь они неизбежно «подставляли» на место героя самоотверженного наследника «русских мальчиков». Мартын объясняет Дарвину свое намерение следующим образом: «Дело в том, что я собираюсь нелегально перейти из Латвии в Россию, да, на двадцать четыре часа, и затем обратно» [19. С. 292], чем приводит Дарвина в недоумение. Набоков как автор сделал все, чтобы все предположения, касающиеся истинных целей Мартына, оказались ложными. «Подвигом» поступок Мартына называет отец Сони Зилановой, это определение звучит всего один раз. Зиланов, как и его друг, Грузинов, связаны таинственными перемещениями в сторону Советской России, что может свидетельствовать об их причастности названным организациям. Однако ни Зиланов, ни Грузинов

никогда не рассказывают о своих походах, попытка Мартына поговорить с Грузиновым оканчивается разочарованием, возможно, это происходит потому, что путь Мартына лежит в какие-то иные пространства, о которых Грузинов ничего сообщить не может. И несмотря на то, что Дарвин предполагает, что Мартын собирается заняться шпионажем на территории Советской России, его предположения ни на чем не основаны.

Среди других героев романа, с которыми Мартын встречается перед отъездом, только безумная Ирина чувствует, что он больше не вернется, и плачет. Ирина пострадала во время бегства семьи из революционной России, поэтому естественной кажется мысль о том, что она чувствует, куда отправляется Мартын. Но в мире романов В.В. Набокова безумие не дает способности предвидения, оно воспринимается как болезненное состояние ума. Человек с поврежденным рассудком лишен также и воображения, поэтому предчувствие Ирины можно воспринимать как ложное.

Весь сюжет романа строится из эпизодов, вызывающих яркие впечатления, с одной стороны, и лишенных «привязки» к какой бы то ни было единственной «правде», с другой стороны. Сюжетные ходы, которые, казалось бы, ведут к разгадке истинных намерений героя, разрешаются переходом к следующему эпизоду, сохраняя недосказанность предыдущего. Такое построение сюжета действительно не было типичным для классической русской литературы. Нельзя сказать, что здесь автор использовал христианский или платоновский типы мимесиса с их стремлением к оправданию вымысла утверждением высшей истины. Тем не менее Набоков строил свой роман во внешнем соответствии с классическими образцами. На наш взгляд, он не стремился нарочито опровергнуть канон русского романа с присущим ему миметическим типом, но пытался «вырастить» на его почве новый роман, используя иные миметические принципы и решая другие сюжетные задачи.

«Подвиг» начинается, в соответствии с каноном русского классического романа, с описания происхождения героя. Его дедушка Эдельвейс оказывается швейцарцем, и это обстоятельство разрушает привычную схему истории героя, так как иностранец, приехавший в Россию как учитель детей помещика Индрикова, не имеет своей истории, которую мог бы передать «в наследство» внуку. Поэтому дедушка ассоциируется у Мартына с альпийским цветком, который он видел в гербариях. Засушенный безвестный цветок дополняет образ дедушки (чье имя не называется), так же как и его фотографии, которые воспроизводят сцены давно исчезнувшей жизни. Это «остановленное» прошлое, в котором обитает «пациент» фотографа. Оно является миром, близким смерти, и исчезает в огне, когда альбом с фотографиями сгорает. Усадьба вместе с альбомом, где хранились фотографии дедушки, сгорает во время революции. Однако еще при жизни дедушка Эдельвейс сидит неподвижно в тени липы, глядя на часы, таким его запоминает внук. Дедушка Эдельвейс принадлежит одному из вариантов реальности, в котором время практи-

чески остановилось, нарастающая неподвижность прошлого зафиксирована снимками. Дедушка еще при жизни практически становится призраком. «Прозрачный» вариант существования поглощается огнем. В данном случае огонь не воспринимается как знак возмездия, однако в поздних романах В.В. Набокова, таких как «Лолита» (1953) и «Прозрачные вещи» (1972), в огне исчезают наиболее ущербные варианты реальности.

Еще одним из «остановленных» вариантов реальности является картина. В сюжетах рассказов и романов В.В. Набокова опасным источником «посетителей», которыми одержимы герои, являются не картины, а кинематограф (роман «Камера обскура», 1931). Картины представляют опасность другого рода, они соблазнительны своей красотой и гармонией. Однако если герой пытается войти в картину, то оказывается в пространстве небытия (рассказ «Венецианка», 1924). В романе «Подвиг» картинка неназванным способом выходит за границы своей рамы.

Картинка является частью «наследства», оставленного герою предками, несмотря на то что, по причине англофобии его матери, знакомство Мартына с русской культурой, в частности русской сказкой, не состоялось. Однако герою удалось «уберечь» от матери собственный вход в сказочную реальность – акварельную картинку, написанную бабушкой Индриковой. Картинка, написанная бабушкой Мартына («густой лес и уходящая вглубь витая тропинка»), висит в его детской комнате, и, засыпая, он мечтает войти в нее. Пространство, изображенное на картинке, обнаруживается только в конце романа. Лес и тропинка располагаются рядом с домом отца Мартына в Швейцарии. Дарвин, друг Мартына, приезжает туда, чтобы известить его мать об исчезновении сына, и, идя по лесу, совершенно не подозревает о том, где находится: «Дарвин прислушался и почему-то покачал головой. ...Воздух был тусклый, через тропу местами пролегали корни, черная хвоя иногда задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» [19. С. 296]. Происходит смешение пространства картинке с пространством, которое герои считают реальным. Помимо этого происходит разрушение возможного сюжетного хода, традиционного в большей степени для литературы романтизма, когда герой совершает переход в параллельный мир. В логике романтического мотива в картину должен был войти Мартын, но в романе Набокова мотив вхождения в картину разрушается. «Внутри» оказывается другой персонаж, которого можно было бы в какой-то степени считать заместителем Мартына, так как он на какой-то промежуток времени «замещает» Мартына рядом с Соней Зилановой. Однако Соня предпочитает Дарвина писателя Бубнова, которого также затем оставляет.

Наложение в одном пространстве нескольких вариантов реальности характерно для романов В.В. Набокова. Эти реальности этически и эстетически ориентированы по противоположным векторам. Количество таких вариантов велико, присутствуют как полярно различные формы, так и гибридные, и

пародийные. Несмотря на то что наиболее ущербные варианты в большей степени подвержены самоуничтожению (например, с помощью огня), все варианты исчезают и возобновляются вновь. Источником подобного типа вымысла может являться волшебная сказка, однако не в том варианте, в каком русские сказки были представлены, например, в собрании А.Н. Афанасьева. В.В. Набоков был современником Русских сезонов, Русского балета. Русская сказка занимала достаточно значимое место в спектаклях, поставленных в балетной компании С.П. Дягилева. Отметим спектакль 1910 г. «Жар-птица» на музыку И. Стравинского с хореографией М. Фокина и декорациями Л. Бакста. Наиболее близким по времени к написанию романа «Подвиг» было представление в Парижской опере в 1926 г. Балет «Жар-птица» оказал достаточно сильное влияние на эмиграцию, став даже в каком-то смысле ее символом. Название «Жар-птица» носил один из наиболее выдающихся журналов эмиграции, который выходил в Берлине, затем в Париже в 1921–1926 гг. В журнале «Жар-птица» размещались статьи по искусству, а также рассказы и стихотворения.

В.В. Набоков неоднократно печатался в этом журнале. В рождественском № 4/5 журнала за 1921 г. было помещено его стихотворение «Перо», навеянное мотивами волшебной сказки. Среди сказочных образов стихотворения присутствуют перо Жар-птицы и Кошей, в чьем царстве птица обитает. В балете И. Стравинского Иван-царевич проникает в Кошеево царство и ловит там Жар-птицу. Балет «Жар-птица» интересен тем, что реальность Кошеева царства в нем сосуществует с реальностью Жар-птицы, которая в конце помогает это царство разрушить. Однако до появления Ивана-царевича Жар-птица и Кошеево царство существуют в одном пространстве как равноправные варианты реальности.

Уже в следующем балете И. Стравинского, «Петрушка» (1911), где также сильны русские мотивы, герой представлен в традициях прозы Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя, он одержим чужой злой волей, которой не в силах сопротивляться, оставаясь куклой. Мотивы одержимости присутствуют и в других близких по времени балетах, таких как «Видение розы» и «Послеполуденный отдых фавна». Поэтому «Жар-птица» стоит несколько особняком и представляет собой интересный вариант сюжетного решения. Мотив одержимости присутствует также и в романе «Подвиг». Герои попадают в зависимость от Сони. Мартын зависим от нее скорее в отрицательном смысле, так как она его не любит. Однако именно вместе с Соней он придумывает Зоорландию, ее законы и обычаи. Позже рассказ о Зоорландии пишет увлеченный Соней писатель Бубнов, что вызывает досаду Мартына. Очарованный Соней, Мартын решает проникнуть в Зоорландию, чтобы рассказать ей о своей «экспедиции»: «Войдя к ней в комнату, он сказал, торопясь это выговорить, покамест еще не попал под знакомое опустошительное влияние ее тусклых глаз: “Так-так, я когда-нибудь вернусь и тогда, вот тогда...” “Ничего никогда не будет”, – воскликнула она тоном пушкинской Наины» [19. С. 258]. Одержим

мость Соне, тем не менее, не становится для Мартына определяющим событием в жизни, так как ему удается отправиться в свое путешествие.

Одной из примечательных черт героя «Подвига» является способность распознавать условность и отнесенность любых «чар», исходят ли они от человека, места или произведения искусства. Так, будучи еще очень юным, во время отъезда из России в эмиграцию, он увлекается петербургской поэтессой Аллой Черносовой. Алла является для Мартына живым «фоном» для романтических мечтаний ввиду афинских пейзажей, поэтому ее вульгарность не оставляет неприятного следа. В самом начале их знакомства он отмечает, что эпитет, выбранный Аллой для описания Константинополя, «аметистовый», не соответствует реальности. Алла не чувствует истинной многомерности мира. Ее поэзия – это скорее стилизация «чудес», в то время как Мартын видит множество потенциальных вариантов мира, каждый из которых вполне реален и наделен неповторимыми чертами. В результате ее поэзия и стиль «роковой женщины» оставляют Мартына равнодушным, несмотря на то что их роман развивается. Образ Аллы Черносовой отражает в миниатюре ту реальность, с которой взаимодействует герой. Вульгарная и бездарная как поэт жена деловитого мужа, с которым она находит полное взаимопонимание, она, тем не менее, несет в себе некие проблески прекрасного и чудесного. «Кошечье царство» и реальность Жар-птицы наслаиваются друг на друга, отчего возникает впечатление их тесной взаимосвязи.

Сосуществование реальностей порочных, ущербных, преступных, а также прекрасных и чудесных вызывает отталкивающее впечатление. Такое, например, какое возникает у Мартына при встрече с Бубновым, к которому его приводит ревность и любопытство, так как именно Бубнов является автором рассказа о Зоорландии, который Мартын считает неудачным и фальшивым. Бубнов показан как тщеславный литератор, его анонимный отзыв о любви к Соне Зилановой наполнен фальшивой риторикой, в то же время Бубнов своеобразно воспользовался посещением Мартына: «Через несколько дней (уже в Латвии) Мартын нашел в русской газете новую бубновскую “новеллу”, на сей раз превосходную, и там у героя немца был Мартынов галстук, бледно-серый в розовую полоску, который Бубнов, казавшийся столь поглощенным горем, украл, как очень ловкий вор, одной рукой вынимающий у человека часы, пока другою вытирает слезы» [19. С. 289]. Жизнь Мартына наполнена подобными впечатлениями, иногда они выстраиваются в каскады, подобно гэгам раннего кинематографа. Реакция Мартына, пребывающего в пестром потоке разнородных событий, простирается в диапазоне от внутренней отстраненности до любопытства. Иногда он достраивает элементы реальности, например, отплывая из России, он думает о Лиде так, как если бы любил ее.

Еще одной реакцией героя на смешение и смешение реальностей является изумление. Так, например, однажды ночью в Крыму Мартын встречается человека

с револьвером, который пытается поставить его «к стенке». Через некоторое время Мартын узнает его в Аркадии Петровиче Зарянском, актере-любителе и пьянице. Упомянутый револьвер оказывается с пустым барабаном. Таким образом, весь эпизод предстает в трагикомических тонах. В данном случае представлен пародийный вариант реальности, что герою не сразу удается распознать.

Однако в большей степени Мартын близок к образу Жар-птицы, отстраненной и одинаково принимающей разные варианты реальности. Разумеется, эта ассоциация не является единственной. Так, американский исследователь Irene Masing-Delic в статье «Martin Edelweiss's quest for glory, guided by Prospero and other wizards» [20], упоминая о традиции толкования «Подвига» как классического романа (более ранней), а также о традиции толкования романа в рамках поэтики литературы Серебряного века (более поздней), предлагает рассматривать сюжет и главных героев с опорой на пьесы У. Шекспира. Своеобразным «прототипом» Мартына исследователь считает фигуру Ариэля. Этот персонаж пьесы У. Шекспира «Буря» участвует в процессе «смены» картин, относящихся к нескольким наслоившимся вариантам реальности.

Среди различных вариантов наличной реальности в романе существует еще одна, наиболее ценная и трудноуловимая разновидность. Ее природа также связана с образами огня. Впервые Мартын обнаруживает эти огни будучи ребенком, во время поездки на поезде по югу Франции. Возвращаясь в Россию, Мартын снова видит огни из окна идущего поезда: «А ночью было нечто особенное: мимо черного зеркального стекла пролетали тысячи искр огненным стрельчатым росчерком» [19. С. 171]. В этот ряд входят также и «алмазные огни» Ялты, звездное небо и лунная дорожка в море, которая «заманивает» Мартына, подобно картинке в его детской. Герой ощущает «подъем всех чувств, что-то очаровательное и требовательное, присутствие такого, ради чего только и стоит жить» [Там же. С. 168].

Огни появляются снова, когда Мартын уезжает из Германии во Францию: «И вдруг Мартын увидел в окне то, что видел и в детстве, огни, далеко, среди темных холмов; вот кто-то их пересыпал из ладони в ладонь и положил в карман» [Там же. С. 262]. Огни принадлежат реальности, в которой Мартын тщетно стремится оказаться. Его реакция оказывается наивной: он выходит из поезда на ближайшей станции в поисках того места, которому огни принадлежат. Так он оказывается в деревне Молиньяк, где работает на ферме. Однако в день, когда он решает продолжить свой путь, узнает, что со станции огни Молиньяка не видны. Ночные огни остаются неуловимыми, но именно они оказываются реальностью, в наибольшей степени противоположной Зоорландии. Однако и в финале романа все еще остается неясным, в какой из реальностей окажется герой. Невозможность разгадки и ответа сохраняет целостность сюжета, который выходит за рамки классического романа с платоновским или христианским типом мимесиса и потому остается непрозрачным.

Сюжет «Подвига» можно также рассматривать в контексте суждений Аристотеля о воздействии искусства, о его суггестивной функции и природе. Так, говоря в «Поэтике» о способах создания лучшей фабулы, Аристотель писал: «Именно: надо и вне всяких представлений на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события: это почувствовал бы каждый, слушая фабулу “Эдипа”» [21. С. 32]. События, описанные в романе «Подвиг», значимы именно с точки зрения воздействия на воображение Мартына. Это могут быть трагические события, как, например, гибель отца Ирины, выброшенного из идущего поезда во время бегства из революционной России. Это могут быть события, возбуждающие воображение Мартына и в то же время содержащие грубый комизм. Так Мартын, пытаясь забыть Соню, увлекается балетной танцовщицей. В этих отношениях есть оттенок романтики: «Она вылетала на балкончик, и на миг замирала у перил, и затем исчезала, и, вылетев опять, бросала ему завернутый в бумагу ключ» [19. С. 258]. Однако заканчивается роман в духе грубой комедии, когда однажды на балконе появляется «пожилой господин в подтяжках». Наибольшей силой воздействия обладают огни, пролетающие во тьме, поэтому этот образ является для Мартына самым значимым. Не менее притягательна и Зоорландия, вымышленная страна, обладающая странной реальностью. В момент, когда Соня и Мартын изобретают имя для новой страны, появляется белка: «Белка, играя в прятки, толчками поднялась вверх по стволу и куда-то исчезла» [Там же. С. 255]. Передвижение белки вверх по стволу можно истолковать как символ процесса рождения вымысла, играющего «в прятки». Несмотря на то, что Зоорландия мрачная страна, она привлека-

тельна для Мартына именно тем, что вымысел здесь «играет в прятки» с не менее условной реальностью. Однако Зоорландия, подобно Соне, склонна вызывать одержимость. Поэтому Мартыну приходится выбирать свой маршрут между Зоорландией и ночными огнями.

Представление о вымысле в романе Набокова можно сопоставить с понятием «аттракцион». Понятие «аттракцион» в данном случае происходит из статьи С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», написанной в 1923 г. Эйзенштейн считал, что «аттракционы» являются инструментом воздействия на публику и в то же время способом избежать «иллюзорной изобразительности», пересказать классический сюжет языком «реальных деланностей». «Школой монтажера, – писал Эйзенштейн, – является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы» [22. С. 275]. В своем романе В.В. Набоков, конечно, далек от того, чтобы вводить в сюжет «музыкально-эксцентрические антре». Однако он сосредоточен на том, чтобы воображение читателя оторвалось от привычной картины «фактической реальности». Все описанные «факты» оказываются условными. «Реальность» распадается на множество вариантов, среди которых есть и грубо-комические, и вызывающие одержимость, и ущербные, но в то же время несущие черты подлинного чуда. С наибольшей определенностью В.В. Набоков высказал мнение по поводу вымысла и фактического подхода к реальности через двадцать лет после написания «Подвига», в лекциях по роману Сервантеса «Дон Кихот», прочитанных в Гарварде в весеннем семестре 1951/52 учебного года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. Своеобразие исторического пути русской литературы X–XVII вв. // Лихачев Д.С. О филологии. М. : Высш. шк., 1989.
2. Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М. : Наследие, 2001.
3. Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск : Свиньи и сыновья, 2006. Т. 2. URL: <http://www.twirpx.com/file/133783/>
4. Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения : пер. с нем. М. : Языки русской культуры, 2001.
5. Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х гг.: Критика и общественное сознание эпохи. СПб. : Изд-во СПб ГУ, 1997.
6. Орлов Д.У. Природа миметического события // Античный мимесис. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008.
7. Вейдле В. Безымянная страна. Paris : YMCA-PRESS, 1968.
8. Вейдле В. Умирание искусства. М. : Республика, 2001.
9. Вейдле В.В. О смысле мимесиса // Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М. : Языки славянской культуры, 2002.
10. Маковецкий Е.А. Мимесис в платоновском «Государстве» // Античный мимесис. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008.
11. Алымова Е. Миметическое начало поэтического искусства // Античный мимесис. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008.
12. Буторина М.И. Концепция уподобления у александрийцев (Филон Александрийский, Климент Александрийский, Ориген, Плотин) // Античный мимесис. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008.
13. Набоков Н. Багаж : пер. с англ. СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2003.
14. Осипов Н.Е. Двойник. Петербургская поэма Ф.М. Достоевского // Вокруг Достоевского : в 2 т. Т. 1 : О Достоевском : сб. ст. / под ред. А.Л. Бема. М. : Русский путь, 2007.
15. Бицилли П.М. Пушкин и проблема чистой поэзии // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М. : Русский путь, 2000.
16. Мельников Н. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910–1980-е годы). М. : Новое литературное обозрение, 2013.
17. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М. : Новое литературное обозрение, 2000.
18. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. М. : Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына ; Русский путь, 2010.
19. Набоков В.В. Подвиг // Набоков В.В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 2.
20. Masing-Delic I. Martin Edelweiss's quest for glory, guided by Prospero and other wizards // Scando-Slavica. 2 January 2014. Vol. 60, is. 1. P. 28–53.

21. Аристотель. Поэтика. Риторика. О душе / пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой и П. Попова ; вступ. ст. и ком. С. Трохачева. М. : Мир книги ; Литература, 2008.
 22. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. М. : Искусство, 1964. Т. 2.
- Статья представлена научной редакцией «Филология» 08 декабря 2014 г.

V.V. NABOKOV'S NOVEL *GLORY* IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF FANTASY IN THE CRITICISM OF RUSSIAN EMIGRATION

Tomsk State University Journal, 2015, 392, 5–14. DOI 10.17223/15617793/392/1

Antoshina Elena V. Tomsk Economics and Law Institute (Tomsk, Russian Federation). E-mail: arancia@mail.ru

Keywords: V.V. Nabokov; plot; Russian literature of 20th century; theory of literature; literature of Russian emigration; mimesis.

The first third of the 20th century for the culture of Russian emigration was the time of reflection, when the deep differences between European and Russian cultures and literatures became evident. Writers, critics, readers of the emigration literature not only felt nostalgia, but also compared the two cultural traditions, rejected foreign experience, mastered new ideas. Fantasy was one of the ideas which provoked discussions. As is well known, fiction is based on fantasy. But the understanding of fantasy in Russian and European cultures is different. The tradition of Christian literature of Ancient Russia interprets fantasy as a way to express the absolute truth. In the middle of the 19th century fantasy was interpreted as a way to show the facts of objective reality. Literature played the role of the moral judge for society. Free fantasy, play of imagination, pleasure of reading was on the background. European literature interpreted fantasy as a way to have an effect on the imagination of reading. The free play of imagination creates a new picture of the world, and the horizon of reading comprehension became more extensive. Literature depicts the world as unknown, unfinished, with relative senses. Russian readers and critics comprehended the absence of clear evaluation of reality, the relativity of facts and the truth in the fiction as something suspicious. It was the reason why early novels by V.V. Nabokov had negative criticism. In critics' opinion the novels by V.V. Nabokov were the imitation of modern European novels. They were not comprehended as a continuation of the Russian literature tradition. One of these novels was *Glory* (Podvig), 1931. Critics (e.g., G. Adamovich) searched for the reflection of the real facts of emigration life in the plot of the novel. They thought that V.V. Nabokov wrote a novel about a young emigrant man who crossed the Soviet Russia border in order to become a spy or a campaigner. V.V. Nabokov used the plan of the plot of a classic Russian novel of the 19th century, but filled it with new content. In his understanding of fantasy Nabokov was close to the European literature of the 20th century. As the author of *Glory* Nabokov depicted the fate of the novel's hero in such a way that the reader was not able to comprehend completely the facts of Martin Edelweiss's biography. Any element of the plot can be interpreted in many ways. Martin sees many variants of reality. These variants may be cruel, parody or miraculous. Some of reality variants try to capture the hero's consciousness (the picture from Martin's nursery room, the fictitious country of Zoorlandya). Martin perceives other variants as a gag sequence (his life in the university). Miraculous variants of reality are more attractive for Martin. In the novel these variants are connected with the images of fire and, possibly, with the image of the Zhar-Ptitsa (the Firebird, a Russian folklore image of shining fiery bird) from Nabokov's early poem "The Feather", 1921.

REFERENCES

1. Likhachev D.S. *O filologii* [On philology]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1989.
2. Chekalov K.A. *Man'erizm vo frantsuzskoy i ital'yanskoy literaturakh* [Mannerism in the French and Italian literature]. Moscow: Nasledie Publ., 2001. 208 p.
3. Svyatopolk-Mirskiy D.P. *Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen po 1925 god* [The history of Russian literature from ancient times to 1925]. Translated from English by R. Zernova. Novosibirsk: Svin'in i synov'ya Publ., 2006. Vol. 2. Available from: <http://www.twirpx.com/file/133783/>.
4. Hansen-Lowe O.A. *Russkiy formalizm: Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya* [Russian Formalism: Methodological reconstruction development based on the principle of estrangement]. Translated from German. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001. 772 p.
5. Perkhin V.V. *Russkaya literaturnaya kritika 1930-kh gg.: Kritika i obshchestvennoe soznanie epokhi* [Russian literary criticism of 1930s: Criticism and social consciousness era]. St. Petersburg: St. Petersburg State University Publ., 1997. 304 p.
6. Orlov D.U. *Priroda mimeticheskogo sobytiya* [Nature of a mimetic event]. In: Makovetskiy E.A. (ed.) *Antichnyy mimesis* [Nature mimetic events]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2008.
7. Veydle V. *Bezimyannaya strana* [Unnamed country]. Paris: YMCA-PRESS Publ., 1968. 164 p.
8. Veydle V. *Umiranie iskusstva* [Dying art]. Moscow: Respublika Publ., 2001. 143 p.
9. Veydle V.V. *Embriologiya poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva* [Embryology of poetry. Articles on poetics and art theory]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002.
10. Makovetskiy E.A. *Mimesis v platonovskom "Gosudarstve"* [Mimesis in Plato's State]. In: Makovetskiy E.A. (ed.) *Antichnyy mimesis* [Nature mimetic events]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2008.
11. Alymova E. *Mimeticheskoe nachalo poeticheskogo iskusstva* [Mimetic element of poetic art]. In: Makovetskiy E.A. (ed.) *Antichnyy mimesis* [Nature mimetic events]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2008.
12. Butorina M.I. *Kontseptsiya upodobleniya u aleksandriytssev (Filon Aleksandriyskiy, Kliment Aleksandriyskiy, Origen, Plotin)* [The concept of assimilation among the Alexandrians (Philo, Clement of Alexandria, Origen, Plotinus)]. In: Makovetskiy E.A. (ed.) *Antichnyy mimesis* [Nature mimetic events]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2008.
13. Nabokov N. *Bagazh* [Baggage]. Translated from English. St. Petersburg: Izdatel'stvo zhurnala "Zvezda" Publ., 2003. 367 p.
14. Osipov N.E. *Dvoynik. Peterburgskaya poema F.M. Dostoevskogo* [A Double. Petersburg Poem of F.M. Dostoevsky]. In: Bem A.L. (ed.) *Vokrug Dostoevskogo: v 2 t.* [Around Dostoevsky: in 2 volumes]. Moscow: Russkiy put' Publ., 2007. Vol. 1.
15. Bitsilli P.M. *Tragediya russkoy kul'tury: Issledovaniya, stat'i, retsenzii* [The tragedy of Russian culture: Research, articles and reviews]. Moscow: Russkiy put' Publ., 2000.

- 16 Mel'nikov N. *Portret bez skhodstva. Vladimir Nabokov v pis'makh i dnevnikakh sovremennikov (1910–1980-e gody)* [Portrait without similarities. Vladimir Nabokov in the letters and diaries of the contemporaries (1910–1980s)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 264 p.
- 17 Mel'nikov N.G. (ed.) *Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: Kriticheskie otzyvy, esse, parodii* [Classic without retouching. The literary world of the works of Vladimir Nabokov: Critical reviews, essays and parody]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000. 912 p.
- 18 Varshavskiy V.S. *Nezamechennoe pokolenie* [Unnoticed generation]. Moscow: Dom russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenitsyna; Russkiy put' Publ., 2010. 544 p.
- 19 Nabokov V.V. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Works: in 4 vols.]. Moscow: Pravda Publ., 1990. Vol. 2.
- 20 Masing-Delic I. Martin Edelweiss's quest for glory, guided by Prospero and other wizards. *Scando-Slavica*, 2 January 2014, Vol. 60, is. 1, pp. 28–53. DOI: 10.1080/00806765.2014
- 21 Aristotle. *Poetika. Ritorika. O dushe* [Poetics. Rhetoric. On the soul]. Translated from Old Greek by V. Appel'rot, N. Platonova, P. Popov. Moscow: Mir knigi Publ., Literatura Publ., 2008. 400 p.
- 22 Eyzenshteyn S. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected Works in six volumes]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. Vol. 2.

Received: 08 December 2014