

УДК 882  
ББК 83.3 (2Рос = Рус)

*Ольга Александровна Дмитриенко,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
Северо-Западный институт печати  
Санкт-Петербургского государственного университета  
технологии и дизайна  
(191180, Санкт-Петербург, переулок Джамбула, д. 13)  
e-mail: kafedra-303@mail.ru*

### **Игровые пейзажи и их разновидности в русскоязычной прозе Набокова**

Статья посвящена игровым пейзажам в русскоязычной прозе Набокова. Игровой пейзаж обнаруживает авторскую игру с реальностью, игру с читателем, игру с литературными и металитературными ассоциациями, интертекстуальную игру – диалог с претекстами. В статье рассматриваются разновидности игровых пейзажей, осуществляется их типологизация. Выделяются псевдопейзаж, где осуществляется не описание, а эстетическая компенсация реальности, например, в романе «Дар» (1934); пейзаж-муляж, пейзаж-театральная декорация, основанный на интертекстуальной игре с читателем в «опознание» литературных и металитературных претекстов, из которых соткан и без идентификации которых не может быть понят в романе «Приглашение на казнь» (1938); пейзажи-«грёзы», пейзажи-сновидения в рассказах «Пильграм» (1930) и «Terra Incognita» (1931). Автор статьи выявляет соотношение пейзажа в рассказах и романах Набокова с образами центральных героев, с принципиальной несовместимостью их внутреннего мира, высокого и одухотворенного страстью к энтомологии, с пошлостью повседневного существования. Пейзажи-мечты, пейзажи-фантазии выступают как способ реализации не востребованной поэтичности персонажей Набокова. Обращение к многочисленным претекстам позволяет выявить в рассказах Набокова присутствие важной для творческой манеры писателя интертекстуальности. Автором восстанавливается литературный и металитературный контекст, аллюзийно присутствующий и поэтически актуализированный Набоковым в рассказах и романах 30-х гг. Расширяется интертекстуальное поле диалога, в которое входят «Метаморфозы» и «Скорбные элегии» Овидия, мифологические источники, «Чистилище» Данте, стихотворение В. А. Жуковского «Там небеса и воды ясны» (1816), восходящие к романтической традиции, основанной Гёте; известный образ воспоминание Комбре из романа М. Пруста «По направлению к Свану» и некоторые другие. Определяется характер диалога Набокова с претекстами и референтами – ироническая корреляция, ироническая аллюзия, а также выявляется связь поэтики игровых пейзажей русскоязычной прозы Набокова с неоромантической эстетикой – в этом основные результаты исследования.

**Ключевые слова:** игровой пейзаж, пейзаж-театральная декорация, игра с литературными и металитературными ассоциациями, интертекстуальная игра – диалог с претекстами.

*Olga Alexandrovna Dmitriyenko,  
Candidate of Pedagogy, Associate Professor,  
North-West Institute of Printing, St. Petersburg State University of Technology and Design  
(13, Djambula Ave., Saint-Petersburg, Russia, 191180)  
e-mail: kafedra-303@mail.ru*

### **Game Landscapes and Their Classification in Nabokov's Russian Prose**

The article is devoted to game landscapes in Nabokov's Russian prose. Game landscape is characterized by the author's game with reality, reader, literary and metaliterary associations, and intertextual game. The article studies different kinds of game landscapes, which includes pseudo landscape, which is not described but compensates the reality, as in the novel «The Gift» (1934); landscape – stage scenery, based on intertextual game which defines literary and metaliterary associations, constituting the gist of the novel «Invitation to a Beheading» (1938); dream landscapes in stories «The Aurelian» (1930) и «Terra Incognita» (1931).

Literary and metaliterary contexts are reconstructed by means of allusions and poetical foregrounding; intertextual field of dialogue is amplified. The connection between poetics of game landscapes and aesthetics of neoromanticism is traced.

The article studies correlation of the landscape and main characters in Nabokov's stories and novels. Addressing to pretexts, it helps to trace intertextuality which is an essential feature of Nabokov's style. The author restores literal and metaliteral context, actualized in Nabokov's stories and novels. The intertextual field is enlarged. It includes The Metamorphoses, Elegies by Ovid, Purgatory by Dante. The manner of dialogue between pretexts and referents and the connection of game landscapes and neoromantic aesthetics is determined. These are the main results of the article.

**Keywords:** game landscape, landscape – stage scenery, game with literary and metaliterary associations, intertextual game – dialogue with pretexts.

В рассказах и романах Набокова весьма часто встречаются игровые пейзажи, подерживающие игровую повествовательную стратегию автора. Так, роман «Дар» (1934) открывается описанием Танненбергской улицы, куда переселился главный герой Федор Годунов-Чердынцев. Пейзаж обнаруживает авторскую игру с реальностью, игру с читателем, игру с литературными и металитературными ассоциациями, интертекстуальную игру – диалог с претекстами.

Собственно городским пейзажем можно назвать лишь описание лип «с каплями дождя, расположенными на их частых сучках по схеме будущих листьев» с проекцией в будущее: «завтра в каждой капле будет по зелёному зрачку», и синэстетски обращенное к воспоминаниям ног читателя описание тротуаров, «пестроватых, ручной работы (лестной для ног)».

Далее, через металитературные ассоциации: улица «шла с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман», изображение переходит в игру: описывается то, чего нет, но без чего не обойтись Танненбергской улице, чтобы из чужой «скользящей» превратиться для Федора в «свою»: «Опытным взглядом он <Федор> искал в ней того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств, <...> всё могло быть этой мелочью: цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой; <...> или вещь в окне, или запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся – самой за себя заскочившей тайной» [8, с. 192].

Ироническая аллюзия на М. Пруста очевидна. Обыгрывается известный образ Комбре, «выплывающий» из чашки чаю. Го-

род и его окрестности, с которыми связаны детские годы главного героя-рассказчика романа «В поисках утраченного времени», обретая форму и плотность, восстанавливается из воспоминаний запаха и вкуса кусочка бисквита, которым в каждое воскресное утро угощала его тётя Леония, размочив это пирожное-раковинку в чае или в липовом цветке. Герою Набокова, для того чтобы обрести в Танненбергской улице иллюзию дома, также необходимы ориентиры из воспоминаний детства и юности.

Когда от далёкого прошлого ничего не осталось, воскресить его у М. Пруста способны «только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невосстановительные, более стойкие, более надёжные, долго ещё, подобно душам умерших, напоминают о себе <...> среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний» [11, с. 87]. «Инстинктивная» память Набокова «зрячая», она опирается на визуальные впечатления. Цветовые оттенки, детали, «косвенные падежи вещей» синестезически оживляют воспоминания, материализуют прошлое.

«Ничего такого не было (ещё не было)» [8, с. 192], поэтому Фёдор пытается «приручить» Танненбергскую улицу поэтическими средствами: например, найти композиционный закон чередования лавок разных сортов «табачная, аптекарская, зеленная» – музыкальное начало ритма. Но и «роение ритма тут ещё не настало», и герою приходится домысливать, как по мере прогорания или переезда владельцев, лавки начнут сходиться «зеленная с оглядкой перейдёт улицу, чтобы стать через семь, а там через три, от аптекарской <...> так и они будут выжидать, когда освободится смежное место, а потом обе наискосок мигнут табачной – сигай сюда, мол; и вот уже все стали в ряд,

образуя типичную строку» [8, с. 193]. Улица «завучала». Рассмотренный игровой пейзаж – скорее, псевдопейзаж, где осуществляется не описание, а эстетическая компенсация реальности, восполнение недостачи. Подобный принцип Набоков использует в эпизодах «псевдовстреч» главного героя Фёдора Годунова-Чердынцева с Кончеевым – alter-ego автора.

В прозе Набокова встречается ещё одна разновидность игровых пейзажей – это пейзаж-муляж, пейзаж-театральная декорация. Он целиком основан на интертекстуальной игре с читателем в «опознание» литературных и металитературных претекстов, из которых соткан и без идентификации которых не может быть понят в полном объёме. Таковы, например, описания Тамариных Садов в романе «Приглашение на казнь». Исследователями найдены, кажется, все возможные претексты – источники этого образа. Тамарины Сады – «неискажённая проекция идеального мира» [4, с. 214]. «Там» – «оригинал», противостоящий копии, «тупому тут» в романной концепции двоемирия, где Набоковым переосмысливаются неоплатонические представления [1, с. 105–131] и идеи: «Там – неподражаемой разумностью светится взгляд, там гуляют на воле умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковёр, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нём... Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались» [8, с. 101].

С. Давыдов, в русле своей интерпретации романа в параллели с гностическими мифами, находит, что по мере того как в камере смертника рождается поэт, «Зелёное, муравчатое Там» Тамариных Садов, которые казались Цинциннату единственным светлым островком в его жизни; дубовая роща, где он целовался с Марфинькой, уступают на этой стадии место новому лучезарному «там» творчества» [3, с. 105], как определял его Набоков в одной из статей. Он писал: «Для меня художественное произведение существует лишь постольку, поскольку оно даёт мне то, что грубо можно назвать эстетическим блаженством, иначе говоря, ощущением, что я каким-то образом причастен к тем сферам бытия, где искусство (любопытность, нежность, доброта и восторг) является нормой» [3, с. 107].

«Там» Тамариных Садов в переводе с языка теологии на язык поэзии превращается в эстетическое «там», в «la-bas» из стихотворения Бодлера «Приглашение к путешествию» с его рефреном: «Там красота, там гармоничный строй, / там сладострастье, роскошь и покой». Это стихотворение – один из претекстов источников образа. Другой – прозаическое переложение стихотворения Руперта Брука из набоковского эссе о нем: «Там – Лик, а мы здесь только призраки его. Там верная беззакатная Звезда и Цветок, бледную тень которого любим мы на земле. Там нет ни единой слезы, а есть только Скорбь. Нет движущихся ног, а есть Пляска. Все песни исчезнут в одной Песне. Вместо любовников будет Любовь» [6, с. 730].

А. Долинин и Р. Тименчик при подготовке комментариев к собранию сочинений Набокова обнаружили, что на анафоре «Там – Там» строится и набоковский перевод стихотворения Р. Брука «Царствие Небесное» (1913), в котором отражена сущность всех религий мира, а люди иронически уподоблены рыбам, мечтающим об «иных водах»: «Там будет слизистее слизь, влажнее влага, тина гуще... / Там проплывает Всемогущий <...> / Там, под водою, в мухе жирной крючок зловеший не сокрыт... / Там тина золотом горит, / там ил прекрасный, ил пречистый / <...> И там, куда все рыбы грёзы / устремлены сквозь влажный свет, / там, верят рыбы, суши нет...» [6, с. 730]. Интересно, что в оригинале анафора отсутствует.

Ностальгия Цинцинната по духовной родине, идеальному миру, утраченному раю Тамариных Садов, оживляет множество других литературных подтекстов: от «Скорбных элегий» Овидия:

Там, где растёт виноград, на лозе наливаются почки –  
Только от гетских краев лозы растут далеко!  
Там, где рощи шумят, на деревьях листва зеленеет –  
Только от гетских краев рощи шумят далеко!

*Скорбные элегии, кн. III, элегия XII  
(пер. С. Шервинского) [10, с. 290]*

до песни Миньоны «Ты знаешь край?..» (1784), одного из самых популярных лирических стихотворений Гёте, которое повторялось всеми поэтами как традиционная формула романтического томления. По этой формуле построено, например, стихотворение В. А. Жуковского «Там небеса

и воды ясны!..» (1816): Там небеса и воды ясны! // Там песни птичек сладкогласны! // О родина! все дни твои прекрасны! // Где бы ни был я, но все с тобой // Душой! [5, с. 36]. Таким же является начало стихотворения А. С. Пушкина «Желание» (1821), посвящённое крымскими воспоминаниям поэта.

Набоков привлекает внимание и к этому пласту литературных подтекстов: «Зелёное, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтам далёкого оркестра». В псевдопейзаже-муляже Тамариных Садов «там» исполняет функцию слова-сигнала, благодаря которому в памяти читателя активизируются ряды характеристик, создающие устойчивые образы и развивающие узнаваемые темы и мотивы.

Пейзаж-муляж, пейзаж-декорация в «Приглашении на казнь» связаны с театральными кодами, на которые ориентирован Набоков в трактовке пространства, событий, в характеристике персонажей романа, всего внешнего, по отношению к Цинциннату, мира, обретающего мифологические черты. Размышляя о способах мифологизации действительности, М. Ямпольский приходит к интересному и точному утверждению о том, что одним из эффективных способов является театрализация. «Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие травести. Дух травести позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое» [13, с. 19]. К игровым пейзажам можно отнести и пейзажи-«грёзы», пейзажи-сновидения в рассказах «Пильграм» (1930) и «Terra Incognita» (1931).

Композиция рассказа «Пильграм» подчинена идее романтического двоемирия. Герой представлен в двух ипостасях: Пильграм – берлинский лавочник, владелец магазина канцелярских товаров, и Пильграм – «превосходный энтомолог, который кое-что открыл, описал» [7, с. 535]. Внешняя социальная жизнь Пильграма лавочника – лишь обременительная маска. Подлинная внутренняя жизнь Пильграма связана с волшебной страной. Здесь, в своей стране, он – не равнодушный, усталый зритель, а замороженный, самозабвенный паломник, пилигрим, для которого энтомология, «эта бессмысленная и бесполезная страсть»,

стала своего рода обретенной верой. Пильграм исповедует энтомологию. «Мир он знал совершенно по-своему, в особом разрезе, удивительно отчётливом и другим недоступном». В этом мире Пильграм свободен. Здесь возможны необыкновенные путешествия. Здесь Пильграм – одарённый лирический живописец, создающий пейзажи-«грёзы»: «Он посещал Тенериффу, окрестности Оротавы, где в жарких, цветущих овражках, которыми изрезаны нижние склоны гор, поросших каштаном и лавром, летает диковинная разновидность капустницы... Он посещал и север – болота Лапландии, где мох, гонобобель, карликовая ива, богатый мохнатыми бабочками полярный край, – и высокие альпийские пастбища, с плоскими камнями, лежащими там и сям среди скользкой колтунной травы, и, кажется, нет большего наслаждения, чем приподнять такой камень, под которым и муравьи, и синий скарабей, и толстенькая сонная ночница, ещё, может, никем не названная; там же, в горах, он видел полупрозрачных, красноглазых аполлонов, которые плывут по ветру через горный тракт, идущий вдоль отвесной скалы...» [7, с. 538].

Пильграм никогда не был в научной экспедиции или хотя бы недолгом путешествии. Энтомологическая экспедиция – его единственная неосуществимая мечта. Однако глагольная форма дана не в условном наклонении, а в положительном. Сомнений нет: «Он посещал..., он видел...». Таковы пейзажи-«грёзы», созданные Пильграмом учёным, Пильграмом художником, которому не чуждо подлинное вдохновение.

Воображаемые духовные странствия Пильграма соотносимы с поисками земли обетованной, поэтому «библейский синтаксис» в этой части рассказа функционально обусловлен. Под «библейским синтаксисом» понимается упорядоченное чередование, повторение и «возрождение каждый раз» определённой синтаксической структуры (в данном случае повторяются сложноподчинённое предложение с определённым типом придаточного: «Он посещал..., где.... Он видел..., которые»). При повторах используется союз «и». Таким образом, создается ритм заклинания, молитвы, передающий бесконечное странствие паломника, которое он совершает в мечтах.

В рассказе «*Terra Incognita*» герой Вальер находится на грани жизни и смерти. В предсмертном болезненном сне, сквозь который едва просвечивает реальность, он «продвигается дальше в дикую, лесистую, ещё никем не исследованную область <...> к холмам Гурано» [7, с. 564]. Холмы Гурано в контексте темы можно рассматривать не как топографический объект, а как мифопоэтический указатель: весьма часто поэтическая фантазия помещает «тот свет» на холме, на высокой горе, он соотносится и с «Чистилищем» Данте. В статье «Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями» А. Н. Афанасьев пишет: «У славян до сих пор уцелело старинное представление о том, что души умерших должны взбираться на какую-то крутую и неприступную гору. <...> Древние литовцы также верили, что тени умерших, отправляясь на тот свет, должны карабкаться на неприступную, высокую и круглую гору (*Anafielas*), на вершине которой обитает верховное праведное божество, судит души умерших, смотря по их земной жизни, и определяет им ту или другую участь» [2, с. 206].

Набоков создает сновидческий пейзаж тропических джунглей, где живописность, насыщенность запахами, роскошь флоры и причудливость фауны, – всё это напоминает царство Гипноса, брата-близнеца Танатоса. Возможно, одним из основных источников рассказа «*Terra incognita*» является древнегреческий миф о братьях Сне и Смерти. У Танатоса в древнегреческой мифологии есть брат-двойник Гипнос. Овидий в «Метаморфозах» описывает пещеру этого бога в далекой Киммерийской земле. В центре пещеры на прекрасном ложе покоится бог Сна, его глаза вечно прикрыты. Его окружают полупрозрачные создания – сновидения. Вокруг царят сумерки и полный покой. Отсюда вытекает родник забвения: Внизу из скалы вытекает // Влаги летеийской родник; спадает он с рокотом тихим, // И приглашает ко сну журчащие в камешках струи. // Возле дверей пещеры цветут в изобилии маки; // Травы растут без числа, в молоке у которых собирает // Дрёму росистая ночь и кропит потемневшие земли [9, с. 282].

Отправной точкой в экспедиции героев «*Terra incognita*» оказывается именно водопад, звуки которого соотносимы с «рокотом тихим» летеийского родника: «Шум водопада

становился всё глуше, всё глуше, – наконец он смолк, – и вот мы продвинулись дальше в дикую, лесистую, ещё никем не исследованную область» [7, с. 564], так начинается рассказ Набокова. Описание дальнейшего маршрута можно рассматривать как искусные метаморфозы Гипноса и его сыновей, создающих мир сновидения. В древнегреческой мифологии у Гипноса есть не только брат-двойник Танатос, но и три сына – Морфей, Фобетор и Фантаз, каждый из которых является в разных обликах спящим или умирающим людям. Морфей: «Был он искусник, горазд подражать человеческим обликом, – // Лучше его не сумел бы никто, как повелено было, // Выразить поступь, черты человека и звук его речи. // Перенимал и наряд и любую особенность речи, // Но подражал лишь людям одним». Фобетор: «Становился // Птицей, иль зверем лесным, или длинною телом змеёю». Фантаз: «Землей, и водой, и поленом, и камнем, – // Всем, что души лишено, он становился с вящем успехом» [9, с. 283].

«Душно пахли перламутровые, похожие на грозди мыльных пузырей, соцветья *Valieria mirifica*, перекинутые через высохшее узкое русло, по которому мы с шелестом шли. Ветви порфиринозного дерева, ветви чернолистой лимии сплетались над нашими головами, образуя туннель, там и сям прорезанный дымным лучом; наверху, в растительной гуще, среди каких-то ярких свешивающихся локонов и причудливых тёмных клубьев, щелкали и клокотали седые как лунь обезьянки, и мелькала, подобно бенгальскому огню, птица-комета, кричавшая пронзительным голоском» [7, с. 565].

Интересно, что чернолистная лимия, разросшаяся в дерево, вид, неизвестный ботаникам. Это набоковская мистификация или творение Гипноса или его сына Фобетора со зловещим отсветом. По предположению А. Долинина, это вымышленное название тропического растения обыгрывает два значения латинского слова *limus*, отсылающее к параллельным «реальностям» в сознании героя: «южноамериканской» (ил, тина) и «медицинской» (экскременты); для текста значим и корень *limen*, означающий «порог, рубеж, конец». Не существует в ботанике и названия *Valieria mirifica*. Есть *Pueraria mirifica*, растение, встречающееся во влажных тропических лесах северного Та-

иланда и Мьянмы. Либо валериана, растение, используемое в фармакологии как успокаивающее средство. Возможны разные истолкования этого набокковского лингвистического «гибрида»: *mirificus* – (лат.) чудный, удивительный; *valeria* – *valere* – *valeo* – (лат.) быть в состоянии, быть влиятельным, способствовать. *Valeria mirifica* – способствующая чуду? находящаяся в чудесном состоянии? чудесным образом влияющая? Любой вариант уместен в описании удивительной реальности, созданной сыновьями Гипноса.

Однако живописность в воспроизведении маршрута экспедиции сочетается с натуралистичностью, отдающую физиологизмом: полноводье и сухое русло реки, подъёмы в гору сквозь непроходимый лес и спуски по каменистому крутому склону, уходящему в сверкающие сквозь пар топи болота, из которого не выбраться. Набоков пишет: «Мы проваливались всё чаще, всё глубже, трясины сосали нас, не могли насосаться, мы извивались и выскальзывали» [7, с. 567]. Топография соотносима с физио-

логическим состоянием Вальера, который осознает, что смертельно болен. Продвижение вглубь «неведомой страны» оказывается возможным лишь на этих условиях. Показательно, что в финале рассказа герой Набокова называет вынужденные остановки в пути и связанные с этим события, развивающие сюжет, – «перегонами смертельной моей болезни» [7, с. 570].

Пейзаж-сновидение в «*Terra incognita*» функционально близок пушкинскому сну как сюжетному пророчеству. Если рассматривать сюжет рассказа в контексте темы Набокова: жизнь – смерть – после-смертие, то пейзаж-сновидение выступает как метафизическое предвестие. Поэтика игровых пейзажей, несмотря на типологические разновидности, связана с эстетикой Набокова, которой свойственна «зыбкость» границ между художественной и жизненной реальностью, развитие темы в широком интертекстуальном контексте, активизирующем литературные и металитературные ассоциации, моделирующем рецепцию читателя.

#### Список литературы

1. Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя. 320 с.
2. Афанасьев А. Н. Происхождение мифа. М.: Индрик. 1996. 638 с.
3. Давыдов С. «Тексты – матрёшки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели. 2004. 158 с.
4. Джонсон Д. Б. Миры и антимирь Владимира Набокова. СПб.: Symposium. 2004. 352 с.
5. Жуковский В. А. Полное собр. соч. и писем в 20 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры. 2000. 769 с.
6. Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум. 2000. 832 с.
7. Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум. 2000. 832 с.
8. Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум. 2000. 784 с.
9. Овидий. Метаморфозы. М.: Художественная литература. 1977. 435 с.
10. Овидий. Скорбные элегии. Книга III. Элегия XII. СПб.: Студия Биографика. 1994. 510 с.
11. Пруст М. По направлению к Свану. М.: Амфора. 2005. 542 с.
12. Ямпольский М. Наблюдатель: очерки истории видения. М.: Ad Marginem. 2000. 270 с.

#### References

1. Aleksandrov V. Nabokov i potustoronnost': metafizika, jetika, jestetika. SPb.: Aletejja. 320 s.
2. Afanas'ev A. N. Proishozhdenie mifa. M.: Indrik. 1996. 638 s.
3. Davydov S. «Teksty – matrjoshki» Vladimira Nabokova. SPb.: Kircideli. 2004. 158 s.
4. Dzhonson D. B. Miry i antimiry Vladimira Nabokova. SPb.: Symposium. 2004. 352 s.
5. Zhukovskij V. A. Polnoe sobr. soch. i pisem v 20 t. T. 2. M.: Jazyki russskoj kul'tury. 2000. 769 s.
6. Nabokov V. Sobr. soch. russkogo perioda v 5 t. T. 1. SPb.: Simpozium. 2000. 832 s.
7. Nabokov V. Sobr. soch. russkogo perioda v 5 t. T. 3. SPb.: Simpozium. 2000. 832 s.
8. Nabokov V. Sobr. soch. russkogo perioda v 5 t. T. 4. SPb.: Simpozium. 2000. 784 s.
9. Ovidij. Metamorfozy. M.: Hudozhestvennaja literatura. 1977. 435 s.
10. Ovidij. Skorbnye jelegii. Kniga III. Jelegija XII. SPb.: Studija Biografika. 1994. 510 s.
11. Prust M. Po napravleniju k Svanu. M.: Amfora. 2005. 542 s.
12. Jampol'skij M. Nabljudatel': ocherki istorii videnija. M.: Ad Marginem. 2000. 270 s.

Статья поступила в редакцию 04.03.2014