

УДК 821.161.1

СТИХ И ПРОЗА В ИДИОСТИЛЕ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. ЦВЕТАЕВОЙ, Б. ПАСТЕРНАКА И В. НАБОКОВА)

© 2011 Е.Г. Иващенко

Амурский государственный университет

Поступила в редакцию 15 февраля 2012 г.

Аннотация: В статье рассматриваются формы сосуществования стиха и прозы в творчестве М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Набокова.

Ключевые слова: стих, проза, мышление, литературный билингвизм.

Abstract: Forms of coexistence of verse and prose in literary works of M. Tsvetaeva, B. Pasternak, V. Nabokov are researched in this article.

Key words: verse, prose, thought, literary bilingualism.

Выбор прозаической или стихотворной формы художественного текста принято рассматривать как результат сознательного авторского решения, определяющегося, в первую очередь, замыслом произведения, его идейно-эстетической и эмоциональной основой. Вместе с тем нельзя отрицать, что предпочтение той или иной формы словесного выражения напрямую связано со спецификой мышления, внутренней predisposedностью писателя к стиху или прозе. Именно вследствие данного обстоятельства в творчестве художников слова доминирует, как правило, только один способ словесного выражения, а случаи абсолютного литературного билингвизма (в том значении, которое вложил в данное утверждение Р. Якобсон [1]) встречаются крайне редко. Многие писатели, выбирая несвойственную им форму творчества, сталкиваются с проблемой преодоления природных склонностей, испытывают «сопротивление материала», что влечет за собой элементы стиховой поэтики в прозе и прозаизацию стихового дискурса. Степень данного «сопротивления», обусловленная спецификой мышления, определяет разность в выборе стратегий повествования и конечный творческий результат. На примере творчества М. Цветаевой, Б. Пастернака и В. Набокова, совмещающих в своем творчестве стих и прозу, можно увидеть, что происходит при смене форм словесного выражения, какие изменения в поэтике это влечет, какие модели сосуществования двух форм формируются в конечном итоге.

Марина Цветаева обращается к прозе в 1917 году, будучи уже сложившимся художником

(к этому времени уже были опубликованы 4 поэтических сборника). Вследствие этого прозаические произведения поэта не несут на себе следов ученичества, а предстают в совершенном виде с узнаваемыми «цветаевскими» интонациями. Цветаева не пытается создать в прозе нечто совершенно иное, не свойственное стиху, а потому включает в текст элементы поэтического моделирования, о чем свидетельствует насыщенность образами, извилистый синтаксический строй, уникальный «цветаевский» ритм, а также отказ от характерных свойств прозы: точности, ясности, упрощения выразительных средств, т. е. от экономии художественной энергии. Говоря словами Пушкина, Цветаева «употребляет прозу как стихотворство», что, безусловно, не превращает ее в стих, но делает узнаваемой, уникальной «цветаевской».

Выбор Цветаевой прозаической формы словесного выражения обусловлен многими причинами, но, прежде всего, связан с желанием реализовать эпический по объему замысел, который не мог быть вмещен в рамки стихотворного текста. Речь идет о стремлении осмыслить пережитое, зафиксировать его, сформировать собственную мифологию прошедшего. Стих, тяготеющий к изображению чувства, но не факта, был не слишком удобной формой для реализации подобной задачи. В «Музее Александра III» (1933 г.), а затем и в «Нездешнем вечере» (1936 г.) повторяется одна и та же фраза, являющаяся, как кажется, ключом к прозе Цветаевой 30-х годов: «Все они умерли, а я должна сказать» [2, 139]. Мотив тургеневского «Senilia» возникает как свидетельство о потребности в фиксации пережитого, как желание «остановить мгнове-

ние». Наиболее адекватной формой для этого оказывается проза, в силу присущих ей свойств: событийности, предметности, детальности, иллюзии достоверности. О.Г. Ревзина утверждает: образ, зафиксированный в прозе, соотносится с внеязыковым миром, конкретным событием, тогда как стихотворная форма придала бы ему универсальность, обобщенность [3]. Характер творческого замысла Цветаевой, связанный со стремлением запечатлеть пережитое, требовал конкретности прозаического высказывания.

При этом обращение Цветаевой к прозе не превратило ее в прозаика, напротив, подчеркнуло поэтичность дарования, ведь и в прозе она продолжала реализовывать авторский «набор» стиховых приемов: ослабленную сюжетность, ассоциативность повествования, субъективность видения мира, мелодику речи, внимание к фонетической стороне слова и др. Из произведения «Вольный проезд»:

Стенька Разин. Два Георгия. Лицо круглое, лукавое, веснушчатое: Есенин, но без мелкости. Только что вместе с другими молодцами, вернулся с реквизиции. Вижу его в первый раз.

– Разин! – Не я сказала: сердце вызвонило! (Сердце! Колокол! Только вот звонарей нет!)

Оговорюсь: мой Разин (песенный) белокур, – с рыжевой белокур. (Кстати, глупое упразднение буквы д: белокудр, белые кудри: и буйно и бело. А белокур – что? Белые куры? Какое-то бесхвостое слово!) Пугачев черен, Разин бел. Да и само слово Степан! Сено, солома, степь. Разве черные Степаны бывают? А: Ра-зин! Заря, разлив, – рази, Разин! Где просторно, там не черно. Чернота – гуца [2, 428].

Фрагмент отличает крайняя субъективность, связанная с отказом от описания событийно-объективного начала и погруженностью в интимно-лирическое постижение мира. Развитие действия замедляется, уходит на второй план, уступая место лирическим размышлениям и отвлеченным рассуждениям. Образ Разина воспринимается рассказчиком через семантику и звучание имени, через сопоставление с образами Есенина и Пугачева, через цветовую символику. Присутствуют отступления от основного повествовательного мотива. Например, в абзаце «Разин! – Не я сказала: сердце вызвонило! (Сердце! Колокол! Только вот звонарей нет!)» продемонстрирована характерная для автора ассоциативность повествования, когда на фоне развертывания основной темы, связанной с раскрытием образа Разина, происходит переключение на личные переживания повествующего субъекта. Во фрагменте очевидно внимание к слову, присущее, прежде всего, лирической поэзии: текст приходится читать пространственно, погружаясь в глубину, в подтексты, прислушиваясь к слову,

осмысляя его как в фигуральном, так и в буквальном значении. Ту же функцию выполняют маленькие абзацы, имитирующие стиховые строфы. В силу своего объема они формируют «единство и тесноту» (Ю. Тынянов) стихового ряда, делая весомым и наглядным каждый образ. «Рваный» ритм диктует читателю особенности произнесения, обеспечивает особое, поэтическое прочтение текста, тем самым усиливает присущий фрагменту лиризм и эмоциональность. Контраст между повышенной музыкальностью и особой паузировкой, формирующей выделенность слова, как и пристрастие к малым абзацам, позволяет выделить образ, привлечь внимание к его многогранности и неоднозначности. Особенностью индивидуального поэтического стиля Цветаевой является также внимание к сочетаниям и связям созвучных слов: белокур – белые кудри – буйно – бело – белые куры; Степан – сено – солома – степь; Разин – заря – разлив – рази и др. Эту особенность он перенес и в прозу. Писатель обыгрывает ассонансные и аллитерационные повторы, обнажает побочные связи между образами, делая их осязаемыми, вещественными, наглядными. Безглагольные конструкции приводят к утрате прозаической конкретности, текст приобретает поэтическую расплывчатость и неоднозначность. Событие возводится в абсолюте, грань между внешней и внутренней реальностью стирается. Из данного примера видно, насколько масштабно использовано стиховых приемов в прозаическом творчестве Цветаевой. Обращение к прозе не превратило ее в прозаика, а лишь подчеркнуло поэтичность дарования: она и в прозе осталась поэтом.

Склонность к стихотворству породила особое представление писателя о прозаическом дискурсе. В работе «Эпос и лирика современной России» Цветаева определяет прозу как продолжение стиха, некую его вариацию, особую ипостась. Сопоставляя творчество Маяковского и Пастернака, она пишет: «Возьмем прозу Маяковского: тот же сокращенный мускул стиха, такая же проза его стихов, как Пастернакова проза – проза стихов Пастернака. *Плоть от плоти и кость от кости*» [2, 570]. Это высказывание в полной мере подходит для собственной прозы Цветаевой. Ее проза – проза стихов Цветаевой, причем в гораздо большей степени, чем в случае Пастернака и Маяковского.

Несколько по-иному складываются отношения между стихом и прозой в творчестве Б. Пастернака. Как и в случае с Цветаевой, Пастернак начал свой профессиональный путь как поэт и перенес в прозу многие приемы стиховности, что позволило Р. Якобсону говорить о его прозе как «прозе поэта»: «*Проза Пастернака – проза поэта, принадлежащего великой поэтической эпохе: все ее*

свойства отсюда» [1, 324]. Но вот только поэтическая, стиховная проза не устраивала Пастернака, в этом и кроется ее принципиальное отличие от прозаического наследия Цветаевой. Тотальную «стиховность» своих ранних прозаических произведений писатель воспринимал скорее как недостаток, требующий преодоления. В очерке «Люди и положения», неодобрительно отзываясь о раннем периоде своего творчества, он отмечал: «В «Охранной грамоте», опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет» [4, 296]. «Ненужная манерность», «грех тех лет», безусловно, усложненность прозы, связана, не в последнюю очередь, со стиховым началом. На протяжении всего творческого пути Пастернак стремился уйти от стиховной прозы, но при этом искал новые комбинации взаимодействия двух форм, результатом чего стал их конгломерат в «Докторе Живаго».

Пастернак не единожды высказывал свое представление о проблеме «литературного билингвизма». В статье «Несколько положений» он писал о стихе и прозе как о полюсах, ориентированных друг на друга, испытывающих мощное взаимное влияние, наследующих друг у друга принципы смыслопередачи, жанрово-сюжетные, стилистические, языковые особенности: «Начала эти не существуют отдельно» [4, 369]. Данные теоретические декларации в целом находят практическое применение в творчестве Пастернака, однако изучение прозаического наследия писателя позволяет утверждать, что, несмотря на стремление к синтезу двух начал, приоритетной для него всегда оставалась стиховая стихия.

Пастернак неоднократно отмечал, что первичной формой воплощения замысла в его творческом процессе является стих. Стихи всегда легче давались писателю, проза же требовала от него большого напряжения. Из «Выступления на IV Пленуме Правления Союза писателей СССР»: «Относительно моей работы. Меня всегда влекла проза. Она мне с трудом дается, но именно поэтому меня к ней тянет...» [4, 644]. Вероятно, вследствие подобной легкости рождения стиха, Пастернак зачастую воспринимал его как «подстрочник» к прозе, как некий первичный импульс, который после тщательной переработки сможет переродиться в иную материю: «В области слова я больше всего люблю прозу, а вот писал больше всего стихи. Стихотворение относительно прозы — это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдником» [5, 590] или «Разбросанные по всем годам моей жизни и собранные в этой книге стихотворения являются подготовительными ступенями к роману. Как на под-

готовку к нему я смотрю на их переиздание» [5, 628]. Данные утверждения указывают на тот факт, что более «естественным» материалом для Пастернака был стих, а проза являлась результатом длительной и кропотливой работы, конечным результатом серьезной трансформации стихового материала.

Первичность стиха в творчестве Пастернака связана со спецификой его художественного мышления, в частности, с его метафоричностью, что было подмечено самим писателем. Пастернак рассматривает метафору не как высшее проявление художественности, а как первый этап развития мысли: «Прямая формулировка и метафора — не противоположности, а разновременные стадии развития мысли, ранней, мгновенно родившейся и еще не проясненной в метафоре, и отлежавшейся, определившей свой смысл и только совершенствующей свое выражение в неметафорическом утверждении» [5, 562]. Вследствие подобной специфики рождения текста путь к прозе Пастернака лежал через расподобление метафоры, через ее «перевод» в метонимическую плоскость.

Ранние прозаические произведения писателя, например «Апеллесова черта», «Детство Люверс» и др., насыщены метафорическими конструкциями в максимальной степени, в результате текст становится непригоден для быстрого, беглого прочтения. Для полного восприятия смыслов, восстановления всех скрытых связей и полноценного восприятия неоднозначных образов он требует перечитывания, причем неоднократно. В зрелом творчестве объем метафор значительно снижается. На примере двух отрывков, представляющих собой описание Марбурга, из взаимно соотнесенных текстов «Охранной грамоты» (1929–1931 гг.) и «Люди и положения» (1956 г.) можно проследить, как меняется манера Пастернака:

1. «Улицы готическими карлицами лепились по крутизнам. Они располагались друг под другом и своими подвалами смотрели на чердаки соседних. Их теснины были заставлены чудесами коробчатого зодчества. Расширяющиеся кверху этажи лежали на выпущенных бревнах и, почти соприкасаясь кровлями, протягивали друг другу руки под мостовой. На них не было тротуаров. Не на всех можно было разойтись» [4, 93].

2. «Марбург — маленький средневековый городок. Тогда он насчитывал 29 тысяч жителей. Половину составляли студенты. Он живописно лепится по горе, из которой добыт камень, пошедший на постройку его домов и церквей, замка и университета, и утопает в густых садах, темных как ночь». [4, 192].

Первый отрывок основан на реализации метафоры «улицы — готические карлицы», которая охватывает весь абзац, включая в свою «орбиту»

другие художественные образы, в результате чего происходит аккумуляция высокой смысловой нагрузки. Метафоризация формирует особую автономную систему, придающую романтическую многослойность сюжету. Создается эффект «пленительной неясности», поскольку образы воспринимаются не непосредственно, а через сеть ассоциаций.

Второй отрывок, описывающий ту же самую картину, иной по своим характеристикам. Его отличает точность, детальность, прямолинейность высказываний. Он также не лишен образности, представленной сравнительным оборотом «сады, темные как ночь» и метафорой «городок лепится по горе», но образы не распространены, ограничены в своей локализации. Разница между текстами очевидна: в зрелом творчестве Пастернак отказывается от сложной образности, связанной, прежде всего, с использованием метафорических конструкций, к простоте и ясности выражения.

Поэтика зрелого Пастернака формируется как отталкивание от стилевых принципов ранней прозы, она эволюционирует в сторону прозрачности, от эстетизма к простоте, от многозначности к фактической точности. Наиболее органичного сочетания двух форм Пастернак добивается в романе «Доктор Живаго», где стих и проза являются «*двумя полюсами*» (Б. Пастернак), тяготеющими друг к другу, но не сливающимися в единое целое». Стих в романе остается стихом, а проза прозой (эта полярность наиболее ощутима при сопоставлении с «Даром» Набокова, где продемонстрирована не просто соотношенность стиха и прозы, а их нераздельность, слитность).

Наиболее сложным представляется вопрос о взаимодействии стиха и прозы в творчестве Набокова. Это связано с тем, что в многочисленных интервью, а также в собственных произведениях Набоков не столько декларировал свое представление о творчестве, сколько формировал мифологию о нем. В результате вопрос о первичном и вторичном языках в творчестве Набокова в науке решается неоднозначно. Ю.Б. Орлицкий связывает «*уникальность его прозы в контексте русской литературы с ее поэтическим происхождением*» [6, 198], тем самым указывая на первичность стихотворного языка в художественной практике Набокова, А.А. Долинин считает, что стих был подготовительным этапом к написанию прозы и только сковывал истинные задатки молодого прозаика: «*широкое пространство прозы дало возможность Набокову освободиться от гнета версификации и, наконец, утолить жажду «лучшего слова»*» [7, 17]. О.И. Федотов пишет о единстве двух форм словесного выражения: «*Поэзия и проза в творчестве Набокова менее всего напоминают Чичикова и Манилова, топчущихся в дверях и уступающих друг*

другу дорогу; они — скорее сообщающиеся сосуды, в которых свободно перемещается общая словесно-речевая субстанция» [8, 99].

Свой творческий путь Набоков начал с поэзии и на протяжении всей жизни не оставлял поэтическую стихию. При этом он не только создавал сугубо стихотворные тексты, но и реализовывал стиховые интенции через прозаический дискурс, о чем свидетельствуют многообразные типы экспансии лирического и стихового начала в рассказы и романы писателя. Данное обстоятельство дает основание искать истоки творчества писателя в стихе. Но, с другой стороны, именно в прозе проявился уникальный узнаваемый авторский стиль Набокова. К тому же в зрелые годы объем стихотворных текстов значительно сократился и прозаический способ повествования стал ведущим, что также является косвенным свидетельством в пользу его приоритетности.

Сам Набоков, ориентируясь на пушкинскую традицию, декларировал и наглядно демонстрировал в своем творчестве единство стиха и прозы. Писатель представлял их как равноценные категории, взаимозаменяющие и органично дополняющие друг друга. Это подтверждают многочисленные примеры вкрапления стихотворного материала в прозу (метризация, ритмизация, метафоризация, использование приема неполной определенности, цитация стихотворных текстов, рефлексивная структура повествования), а также встречный процесс, связанный с введением ферментов прозы в стих (прозаизация на всех уровнях текста, циклизация лирики).

На наш взгляд, декларирование единства стиха и прозы в творчестве Набокова было хорошо продуманной, разработанной стратегией, позволяющей расширить диапазон изобразительно-выразительных средств и в наиболее адекватной форме воплотить авторскую концепцию бытия. Литературное двуязычие Набокова было принципиальным сознательным выбором, позволяющим реализовать представление о многомерности мира, что приводило к неприятию диглоссии между стихом и прозой. К тому же негативные отзывы о стихотворном творчестве провоцировали писателя на противодействие, на желание утвердить читателей в своем поэтическом мастерстве. В результате стих и проза предстали как равноценные категории, не существующие одна без другой. Но все же можно предположить, что наиболее естественной, соприродной дару Набокова была проза. Она легче давалась писателю, о чем свидетельствует ее виртуозность и оригинальность, именно в прозе писатель совершил многие художественные открытия, показал возможные пути дальнейшего развития литературы.

Косвенными, но весьма убедительными свидетельствами в пользу утверждения первичности прозы в творчестве Набокова можно считать цикл «Василий Шишков», включающий как стихотворения, так и одноименный рассказ, перевод пушкинского «Евгения Онегина» прозой и прозаический замысел стихотворной драмы «Трагедия господина Морна».

В «Трагедии господина Морна» к основному стихотворному тексту прилагается так называемое Изложение [9] – первоначальный прозаический набросок трагедии, вводящий в творческую лабораторию автора. Изложение имеет черновой характер, что не только свидетельствует о его первичности, но и не позволяет расценивать как «примечание для господ актеров», сопровождающее основной текст. Следует подчеркнуть, что Изложение является не просто схемой, планом развития действия, а первоначальным вариантом произведения, хотя и не законченным, но обладающим определенными художественными свойствами. Это полиструктурное образование, сочетающее разнородные элементы внутри одного текста: схему развития действия, развернутую ремарку и поэтические вкрапления. Наличие прозаического Изложения, предшествовавшего в процессе создания основному тексту, указывает на тот факт, что Набоков в некоторых случаях предварял свои стихотворные произведения прозаической программой, то есть сознательно перелагал на стихи прозаический замысел. Данный факт подтверждает тезис о прозаическом по сути мышлении Набокова. Стихотворные произведения молодого писателя, за небольшим исключением, не высоко оценивались современной ему критикой, но он упорно стремился доказать поэтическую состоятельность своих текстов. В 1924 году, когда была написана «Трагедия господина Морна», к Набокову еще не пришло осознание себя как способного и талантливого прозаика. Отсюда его попытки воплощать свои замыслы именно в стихотворной форме, хотя начальные импульсы уже тогда были нередко связаны с прозой.

Интересен тот факт, что подобную стихо-прозаическую метаморфозу уже зрелый Набоков проделал с пушкинским текстом, но в обратном порядке, переведя «Евгения Онегина» не только с одного языка на другой, но и сменив форму дискурса – строго организованные онегинские строфы уступили место белому 4-стопному ямбу. Набоков заявил: «Если «Онегина» переводить – а не пересказывать дурными английскими стихами, – необходим перевод предельно точный, подстрочный, дословный, и этой точности я рад был все принести в жертву – «гладкость», изящество, идеоматическую ясность, число строк в строке и рифму» [10, 63]. Естественно, что далеко не

все поэты, критики и читатели были способны оценить жертву стихотворной формой во имя смысла. М.Н. Виролайнен утверждает, что поэзия и проза времен Пушкина находились в состоянии диглоссии, то есть были не эквивалентны друг другу и не подлежали взаимному переводу: «*Евгений Онегин* не подлежит пересказу – по той простой причине, что он в принципе не изымаем из поэтической речи» [11, 292]. Кроме того, Набоков частично пренебрег пушкинской установкой на данное произведение: «*Не роман, а роман в стихах. Дьявольская разница*». Столь смелое художественное решение Набокова, на наш взгляд, является результатом особого мышления писателя, настроенного прежде всего на прозаический дискурс, с его точностью слово- и смысловыражения. Перевод продемонстрировал не только отрицание диглоссии между стихом и прозой, представление автора об их абсолютной взаимозаменяемости, но и приоритетность прозы в творчестве Набокова.

Еще один факт, косвенно свидетельствующий о прозаичности мышления Набокова, – история написания произведений, объединенных образом Василия Шишкова. С целью литературного розыгрыша Адамовича, резко отзывавшегося о поэзии Набокова, писатель создал стихотворение «Поэты» под псевдонимом В. Шишков. Вслед за этим был опубликован рассказ «Василий Шишков», а в последующем еще два стихотворения («Мы с тобою так верили», «Отвяжись, я тебя умоляю») под указанным псевдонимом. М. Шраер объединил стихотворения в трехчастный лирический цикл на основе тематической и версификационной близости, а также в силу того обстоятельства, что в сборнике 1953 г. произведения были опубликованы под одним заголовком [12]. На наш взгляд, в указанный цикл можно включить не только стихотворные произведения, но и рассказ, поскольку текстологические, тематические и формальные связи этих произведений несомненны. Привлекает внимание последовательность создания произведений. Вслед за первым стихотворением последовал прозаический текст, являющийся, по сути, комментарием к стиху, а затем, для подтверждения создаваемой в прозе иллюзии о реальности существования поэта по имени Василий Шишков, были написаны еще два стихотворных произведения. Вероятно, первое стихотворение ощущалось Набоковым как несамодостаточное, нуждающееся в прозаическом комментарии. Последующие стихотворения стали необходимым дополнением, утверждающим основной прозаический каркас. Таким образом, проза стала основой, скрепляющей воедино стихотворные произведения, что свидетельствует о ее приоритетности для автора, пусть не временной, но концептуальной.

Данными примерами не исчерпываются доказательства в пользу первичности прозы в творчестве Набокова. Так, в итоговом романе русского периода творчества «Дар» автор настойчиво проводит мысль о том, что стихи Федора Константиновича — только подступ к большой вещи, причем к вещи прозаической. Характеризуя стихи Федора Константиновича, Кончеев замечает: «Итак, я читал сборник ваших очень замечательных стихов. Собственно, это только модели ваших же будущих романов» [13, 256]. Учитывая возможные параллели между образом Кончеева, Годунова-Чердынцева и автора, можно предположить, что Набоков делает проекцию на собственное творчество. Но, памятуя о прозаичности стихов, включенных в «Дар», и историю создания романа, не связанную с поэтическими интенциями, можно предположить, что утверждение о первичности стиха в творчестве Набокова — это, по сути, один из многочисленных авторских мифов.

Изучение творческого пути ведущих писателей первой половины XX века М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Набокова привело к пониманию того, что процесс взаимодействия стиха и прозы в творчестве каждого из них был сугубо индивидуален, двигался по своей особой траектории, в результате чего проза поэта Цветаевой не похожа на прозу поэта Набокова, и столь же отлична от них проза поэта Пастернака, несмотря на общность многих приемов стихопорождения в прозаическом дискурсе. М. Цветаева, обращаясь к прозе, не считала необходимым преодолевать стиховность собственного дара, Б. Пастернак, напротив, стремился уйти от природных склонностей. В. Набоков, внутренне предрасположенный к прозе, пытался создать конгломерат двух равноценных форм. В результате разность творческих устремлений писателей в совокупности с особен-

ностями их дарования предопределили специфику взаимодействия стиха и прозы, сформировали особые модели их сосуществования, привели к созданию уникальных авторских стилей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака / Р. Якобсон // Работы по поэтике. — М. : Прогресс, 1987. — С. 324 — 338.
2. Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 2-х тт. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе / М.И. Цветаева. — М. : «Литература», 1998. — 656 с.
3. Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О.Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. — М. : Наука, 1990. — С. 27-46.
4. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В. 5-ти т. Т. 4. Повести; Статьи; Очерки / Б.Л. Пастернак. — М. : Художественная литература, 1991. — 910 с.
5. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии / Е.Б.Пастернак. — М. : Советский писатель, 1989. — 688 с.
6. Орлицкий Ю.Б. Пушкинский ямб в романе В. Набокова «Дар» / Ю.Б. Орлицкий // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов Международной конференции. — СПб. : Дорн, 1999. — С. 198 — 211.
7. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина / А.А. Долинин // Набоков В.В. Собрание сочинений в 5 томах, Т. 1. — СПб. : Симпозиум, 2000. — С. 9-25.
8. Федотов О.И. Поэзия Владимира Набокова-Сирина / О.И. Федотов. — Ставрополь : ООО «Бюро новостей», 2010. — 272 с.
9. Под данным названием текст был опубликован в ж-ле «Звезда». — 1997. — № 4. — С. 9-98.
10. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. — М.: Издательство Независимая Газета, 2002. — 704 с.
11. Виротайнен М.Н. Мимикрия речи («Евгений Онегин» и «Ада») / А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов Международной конференции. — СПб. : Дорн, 1999. — С. 290-296.
12. Шраер Максим Д. Набоков: темы и вариации / Максим Д. Шраер. — СПб. : Академический проект, 2000. — 384 с.
14. Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собрание сочинений в 5 томах, Т. 4. — СПб. : Симпозиум, 2002. — С. 188-545.

Ивашенко Е.Г.

Амурский государственный университет, доцент кафедры литературы и мировой художественной культуры, заместитель декана по учебной работе, к.филол.н.

E-mail: eivaschenko@mail.ru

Ivashchenko E.G.

*Amur State University
Associate Professor, Department of Literature and World
Imaginative Culture, Associate Dean. Cand. Philol. Sci.
Associate Professor*