

УДК 82-193.3

**ТЕМА ИЗГНАНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В НЕИЗВЕСТНОМ ИНТЕРВЬЮ
В. В. НАБОКОВА: ИНТЕРВЬЮ НУРИТ БЕРЕЦКИ ДЛЯ ИЗРАИЛЬСКОЙ ГАЗЕТЫ
«МААРИВ» (ЯНВАРЬ, 1970)**

**THE THEME OF “EXILE” AND THE CONCEPT OF ART IN AN UNKNOWN
INTERVIEW NABOKOV: AN INTERVIEW WITH NURIT BERETSKY
FOR THE ISRAELI NEWSPAPER MAARIV (JANUARY 1970)**

©Погребная Я. В.,

ORCID: 0000-0002-9974-9147, д-р филол. наук,
Ставропольский государственный педагогический институт,
г. Ставрополь, Россия, maknab@bk.ru

©Pogrebnaya Ya.,

ORCID: 0000-0002-9974-9147, Dr. habil.,
Stavropol State Pedagogical Institute,
Stavropol, Russia, maknab@bk.ru

Аннотация. В статье анализируется недавно опубликованное, ранее неизвестное интервью В. Набокова израильской журналистке Нури Бецки (1970). Высказанные в интервью мысли и суждения анализируются в контексте творчества В. В. Набокова. Преимущественно анализ интервью сосредоточен на определении ключевой для писателя темы изгнания, которая в данном интервью идентифицируется через эстетические категории: «Искусство – это изгнание». Таким образом, интервью предлагает новый вариант авторской самоидентификации Набокова и поэтому выступает значимым элементом, уточняющим основные положения философско–эстетической концепции В. В. Набокова.

Abstract. The article analyzes the recently published, previously unknown interview of Nabokov by Israeli journalist Nurit Beretski (1970). The thoughts and judgments expressed in the interview are analyzed in the context of Nabokov’s creation. Predominantly the analysis of the interview is focused on identifying the theme of “exile”, which in this interview is identified through aesthetic categories: “Art is an Exile”. Thus, the interview offers a new version of the author’s self-identification of Nabokov and therefore serves as an important element specifying the main provisions of the philosophical and aesthetic concept of V. V. Nabokov.

Ключевые слова: интервью, публицистика, контекст, идентификация, изгнание.

Keywords: interview, journalism, context, identification, exile.

Интервью В. В. Набокова «разнокалиберным изданиям — от гляцевитых монстров, типа «Тайм» и «Вог», до малотиражных литературоведческих ежеквартальников» (1, с. 27) составляют важную и значимую часть творческого наследия писателя. Н. Г. Мельников, составивший и прокомментировавший сборник публицистики В. В. Набокова, подчеркивал, что интервью стали особенно значимыми для писателя в период «триумфального шествия

«Лолиты» по всему миру и утверждения писательской репутации Набокова (1, с. 22), то есть в конце пятидесятых годов. Тогда же вырабатываются специфические набоковские правила общения с журналистами: отказ от импровизации, произвольное толкование вопросов, Набоков допускал отказ от прямых ответов, мог изменить характер и даже суть вопроса. В интервью Набоков исключал спонтанность и экспромт: все вопросы он требовал предоставить ему заранее в письменном виде и готовил на них продуманные, взвешенные ответы. Жанр интервью в редакции В. В. Набокова утрачивал статус диалога, становясь фактически монологом писателя. Тщательность в выборе вопросов и ответственность в составлении ответов указывают на то, что «маргинальному с точки зрения высокой литературы жанру интервью» (2, с. 479) Набоков отводил роль более значительную, чем ознакомительную или просветительскую. Этот особый статус интервью был со всей очевидностью выражен и подтвержден Набоковым при составлении сборника «Твердые суждения» (1973), в который писатель включил 22 интервью различным, преимущественно англоязычным изданиям. Объясняя причины селекции интервью, Н. Г. Мельников указывает на два обстоятельства: во-первых, Набоков стремился избежать повторов, во-вторых, «забраковал тексты, принадлежащие к гибриднему жанру «эссе-интервью», где первую скрипку играл интервьюер» (2, с. 481–482). «При любых условиях очевидно, что В. Набоков придавал большое значение своим интервью. Не будь это так, он едва ли стал бы идти на столь значительные ухищрения, чтобы построить оригинальную тактику и стратегию общения с журналистами, тратить часы, дни, месяцы на выстраивание текстов эфемерного, рассчитанного, как правило, на сиюминутное восприятие жанра», — отмечает В. В. Кочергина, констатируя трансформацию жанра интервью в публицистике В. В. Набокова [1, с. 293]. К аналогичным выводам, анализируя эволюцию жанра набоковских интервью приходит Н. Г. Мельников, указывая на то, что «канонический журналистский жанр, с трудом поддающийся художественной метаморфозе, преобразовывался Набоковым до неузнаваемости, как это произошло, например, при публикации фрагментов из телеинтервью Курту Хоффману: вытравив чужие реплики, Набоков превратил свои ответы в миниатюрные эссе, снабженные подзаголовками» (2, с. 31) Набоков придавал своим интервью особый статус, рассматривая их не только как способ утверждения своей писательской репутации или выражения своих суждений об искусстве и действительности, но и как органическую часть своего многогранного творчества. В интервью Набоков не только комментировал или толковал собственные произведения, политические убеждения и эстетические взгляды, но при этом развивал и интерпретировал художественные приемы, основные мотивы и символы. Именно этот содержательный аспект интервью чрезвычайно значим для понимания смысла набоковских произведений в не меньшей степени, чем их прямое комментирование. Для целостного восприятия огромного и многогранного набоковского наследия важно восстановление его во всей полноте, поскольку принципы варьирования и развития единых тем и сюжетов, выстраивания единой типологии образов, рекуррентности метафор и символов, инверсионности художественного мышления, композиционных повторов и ретроспекций, выступают единими как для художественного, так и для публицистического творчества В. В. Набокова. Поэтому особой значимостью обладают обнаруживаемые сегодня набоковские тексты — черновик неоконченного романа «Лаура и ее оригинал» (3) или неизвестное интервью израильской журналистке Нурит Берецки (1970), встраивающиеся как необходимые элементы (пазлы, «пузели» по определению В. В. Набокова) в единую систему творческого наследия писателя.

На сайте информационного агентства «Медуза» 19 марта 2015 года было опубликовано неизвестное ранее интервью Владимира Набокова, которое тот дал израильской журналистке Нурит Берецки для крупнейшей ежедневной израильской газеты «Маарив» (Рисунок 1) в январе 1970 года. Вопросы (Рисунок 2) Нурит Берецки направила Набокову заранее 5 января, подчеркнув в сопроводительном письме, что сочинять их было нелегко. Набоков ответил на них письменно, но передал их журналистке лично, пригласив ее в Монтре. Их встреча состоялась 19 января 1970 года. Это интервью не было включено Набоковым в сборник «Твердые суждения» (Strong Opinions, 1973), однако все это время оно хранилось в архиве писателя в Коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки. Впервые на английском языке интервью было опубликовано 13 февраля 2015 года в журнале Nabokov Online Journal (4). Юрий Левинг любезно предоставил «Медузе» оригинал интервью, никогда не публиковавшегося на русском языке, и, кроме того, запись своей беседы с журналисткой, которая состоялась в 2014 году (5).



Рисунок 1. Газета «Маарив», 1948
Фото Ю. Левинга

Интервью с Нурит Берецки не было исключением из общей практики общения Набокова с журналисткой, хотя, выслав письменные ответы на вопросы журналистки, Набоков не отказался от встречи с ней в Монтре. Поэтому настоящий живой голос Набокова звучит снова в ответах на вопросы молодой журналистки. Отвечая на вопрос: «Что вы считаете скучным, а что вас забавляет?» (5) — Набоков прибегает к излюбленному своему приему косвенного ответа «от противного», начиная так: «Давайте я вам вместо этого расскажу, что я ненавижу» (5), — перечисляя навязчивый шум, который мешает его размышлениям — музыку, доносящуюся из приемника, из магнитофона, из соседней комнаты, он сторонится демонстрации и шестий и ищет уединения и тишины, он тщательно

оберегает свое творческое уединение, избегая навязчивого общения и сторонясь обременительного членства в любых творческих и нетворческих союзах. Но это лишь сами собой разумеющиеся частности, к тому же, повторяющиеся в других интервью писателя. В частности, ответ на первый вопрос журналистки: «Почему Вы живете в Швейцарии?» — «Мне здесь комфортно. Мне нравятся горы и отели. Я терпеть не могу забастовки и хулиганов» (5) — отчасти повторяет небольшое эссе «Швейцария» в избранных местах из телеинтервью Курту Хоффману (октябрь 1971, для баварской телекомпании «Bayerischer Rundfunk», показано в мае 1972), в котором Набоков под заголовком «Швейцария» перечисляет все достоинства жизни в Монтре: «Непревзойденная почтовая служба. Ни надоедливых демонстраций, ни яростных забастовок. Фантастические закаты — достаточно взгляда на запад из окна — усыпают блестками озеро, дробя багряное солнце! К тому же — неожиданная прелесть метафорического заката в очаровательных окрестностях» (6, с. 333). Ответ на вопрос Нурит Берецки был дан годом ранее, а теперь основные соображения, высказанные в интервью израильской журналистке, получили развитие и эстетическое обоснование.

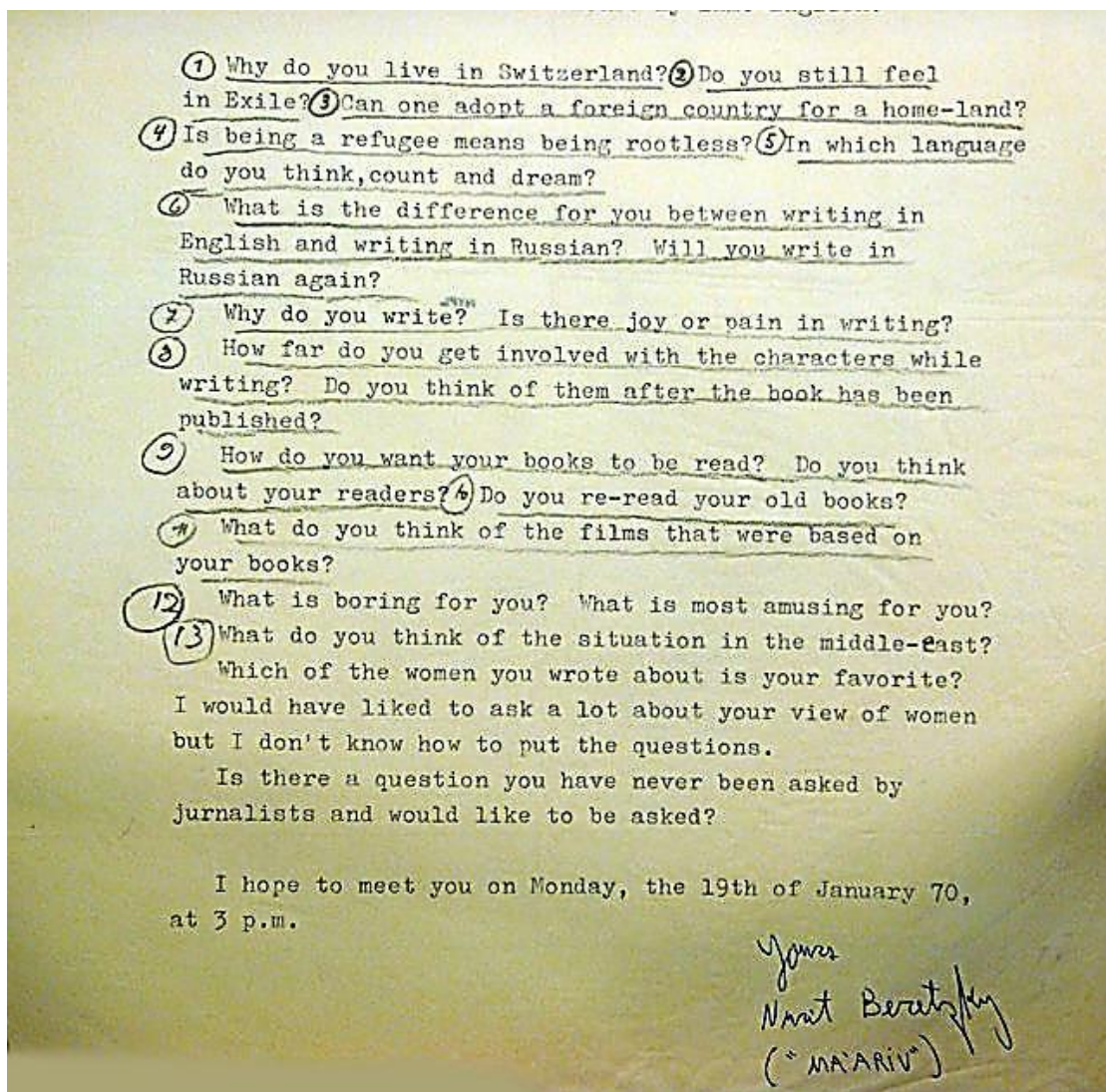


Рисунок 2. Вопросы Нурит Берецки, подготовленные для интервью.
Фото Юрия Левинга

Повтором выраженного в других интервью мнения выступает и прямой и точный ответ Набокова на собственный вопрос о том, что он ненавидит больше всего: «Тиранию. Я готов принять любой режим — социалистический, монархический, дворницкий — при условии, что разум и тело будут свободны» (5). В интервью для нью-йоркской телепрограммы «TELEVISION 13» (7), сравнивая свою жизнь в «благополучном изгнании» (так идентифицируется изгнание в стихотворении «Расстрел» (1927) (8, с. 226)) с судьбой Осипа Мандельштама, Набоков замечает, что момент невольного сравнения своей судьбы, события которой разыгрываются не под игом тирании, а на относительно свободной части суши, с судьбой сосланного и убитого великого поэта — это немногие минуты, когда свобода бывает «горькой»: «Советская литература... Что ж, в первые годы после большевистской революции, в двадцатые, в начале тридцатых, среди гнусных общих мест советской пропаганды еще различался угасающий голос прежней культуры. Примитивный и банальный умственный склад политики принуждения — собственно, любой политики — способен породить только примитивное и банальное искусство. Это особенно верно в отношении так называемого «социалистического реализма» и «пролетарской» литературы, опекаемой советским полицейским государством. Его воинствующие болваны постепенно истребили настоящего талантливых авторов, особую, наделенную хрупким даром разновидность человека. Возможно, одним из самых печальных случаев был случай Осипа Мандельштама — восхитительного поэта, лучшего поэта из пытавшихся выжить в России при Советах, — эта скотская и тупая власть подвергла его гонениям и в конце концов загубила в одном из далеких концентрационных лагерей. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, — это изумительные образчики того, на что способен человеческий разум в его глубочайших и высших проявлениях. Чтение их усиливает здоровое презрение к советской дикости. Тиранам и палачам никогда не удастся скрыть за космической акробатикой свою комическую спотыкливость. Презрительный смех дело хорошее, но его не хватает, чтобы снять с души камень. И когда я читаю стихи Мандельштама, написанные при мерзостном правлении этих скотов, я испытываю подобие беспомощного стыда за то, что я волен жить, думать, писать и говорить в свободной части мира... Вот те единственные минуты, в которые свобода становится горькой» (6, с. 559). Набоков, таким образом, утверждает, что свобода — основное и необходимое условие для творчества и вдохновения, равно, как и для жизни вообще. В стихотворении «Ульдаборг» (1930), в антиутопической Зоорландии в романе «Подвиг» (1932), рассказе «Истребление тиранов» (1932), романах «Приглашение на казнь» (1936) и «Bend Sinister» (1947) Набоков утверждает, что катастрофическое отсутствие юмора, иронии и самоиронии, банальность и посредственная усередненность не только антигуманны, но и антиэстетичны, и чем выше степень неэстетичности режима, тем более выражен его античеловеческий, враждебный жизни, мертвящий, убийственный и убивающий характер. Таким образом, свобода мыслится Набоковым как категория не столько политическая, сколько эстетическая, причем, именно эстетическое понимание свободы обеспечивает ее онтологическую необходимость. При сравнении ответов на вопросы в коротком интервью Нурит Берецки с развернутыми ответами об особенностях жизни в Швейцарии, а точнее и конкретнее — в Монтре, на берегу Женевского озера, о сущности свободы как необходимого условия жизни и творчества, становятся очевидными не только повторяемость мыслей, но и отсутствие обоснования высказанных положений или их развития.

Можно согласиться с выводами Н. Г. Мельникова, что именно эти повторы выступили причиной того, что интервью израильской журналистке В. В. Набоков не включил в сборник «Твердые суждения». Лишен оригинальности и второй вопрос журналистки: «Вы все еще чувствуете себя в изгнании?», — но именно повторяемость вопроса делает особенно значимым ответ на него, в котором Набоков развивает ключевую для себя и для литературы русского зарубежья проблему изгнания, связывая положение изгнанника с формой экзистенции искусства и его творца: «Искусство — это изгнание» (5). Л. Н. Рягузова, анализируя семантический объем понятия изгнания в публицистике В. В. Набокова, определяет его дефиниции: «эмиграция», «экспроприация», «бегство», «скитание», «розовое изгнание». Исследователь подчеркивает, что в публицистике Набоков со свойственным ему стремлением к точности обращается к термину «экспроприация», в лирике прибегает к формуле «благополучное изгнание» (отметим прямую переключку с характеристикой в телеинтервью собственного положения сравнительно с трагической судьбой Осипа Мандельштама), а в романе «Подвиг» «В духе ассоциативно-семантического анализа представлено в романе «Подвиг» слово «изгнание» — это *блаженство, духовное одиночество, дорожные волнения* героя-эмигранта (*вольного странника*), жизнь которого обернулась счастливым и мучительным *путешествием*» [2, с. 51–52]. Л. Н. Рягузова, подчеркивая, универсальность концепта «изгнание» для русской эмиграции, указывает на монографию А. В. Млечко, в которой показан процесс мифологизации эмиграции и выработки мифологем «изгнание», «возвращение», «воскресение» [3, с. 119–120]. При этом необходимо согласиться с утверждаемым в статье Л. Н. Рягузовой положением о том, что «изгнание» осмысливается Набоковым шире и глубже, чем ситуация эмиграции: «Набокову близок тип художника — вечного изгнанника, в более конкретном смысле изгнание для художника обозначает лишь одно — запрет на его книги (вообще *искусство*, в его понимании, в широком смысле — *изгнание*)» [2, с. 54].

Необходимо отметить, что изгнание выступает одной из постоянно варьируемых в творчестве В. В. Набокова тем, начиная с первых сборников лирики и романа «Машенька» (1926). Изгнание как инвариантная тема, начиная с романа «Машенька», варьируется в метафорах эмигрантов-изгнанников как призраков, теней («эти люди, тени его изгнаннического сна») («Машенька»); изгнание выступает экзистенцией русских эмигрантов, выражением их культурной и вполне конкретной политической идентичности. В романе «Защита Лужина» изгнание характеризуется примерно через те же эпитеты, что и в упомянутом ранее стихотворении «Расстрел»: «благословенная высылка, законное изгнание, чистая, желтая палуба, балтийский ветер, спор с профессором Василенко о бессмертии души» Изгнание мыслится и как спасение от большевистского террора, как возможность бегства из ужасного мира Зоорландии, как обретение надежды на будущее, поэтому в данном контексте тема изгнания соединяется с темой споров о бессмертии души, которые ведет отец Лужина, претендующий на звание писателя. Именно поэтому в данном контексте отсутствует коннотация изгнания с горечью и утратой: Лужин-отец не испытывает истинного вдохновения, чужд настоящему творчеству, он творец псевдоискусства, поэтому и изгнание с его точки зрения обозначается через эпитет — «законное», вне индивидуальных эмоциональных оценок и высылка названа «благословенной». В оппозиции к такому определению изгнания как «благословенному» находятся постоянные определения изгнанников как «угрюмых» («От счастья влюбленному не спится» (1928)) (8, с. 214), самоидентификация «пасмурный изгнанник» («Из мира уползли — и ноют при луне» (1923)), определение одинокой ночи, «безмолвной как изгнанье» и черной «как совесть палача» («Плыви бессонница, плыви воспоминанье...» (1923)).

В романе «Другие берега» административным, исторически конкретным и фактически точным выражением изгнания выступает кафкиански осмысленный «бледно-зеленый несчастный нансеновский паспорт, который был хуже волчьего билета», поскольку «английские, немецкие, французские власти где-то, в мутной глубине своих гланд, хранили интересную идейку, что, как бы дескать плоха ни была исходная страна (в данном случае, советская Россия), всякий беглец из своей страны должен априори считаться презренным и подозрительным, ибо он существует вне какой-либо национальной администрации.» Отношение к изгнанию как к экзистенции, как объединяющему всех эмигрантов началу (хотя в интервью Г. Голду и Дж. Плимтону (ноябрь 1966) Набоков говорит, что обобщенное понятие белой эмиграции объединяло «такое же количество социальных группировок и политических фракций, какое существовало в стране до большевистского переворота» (6, с. 214)), в силу условности и неточности такого объединения иронически обыграно Набоковым в романе «Защита Лужина» (1930) через парафраз из «Евгения Онегина» — «наука страсти нежной» преобразована Набоковым в «науку изгнания», которой мало в течение последних лет занималась Лужина, не находящая теперь нужных возражений бойкой советской даме, поскольку в последние годы не посещала нужных собраний и равнодушно принимала имперско-византийские «лаком и золотой вязью блещущие воззрения своих родителей». В том же романе попытка вникнуть в «науку изгнания» оборачивается тем, что «уму была непостижима сложная борьба туманных мнений, высказываемых различными газетами изгнания.» Изгнание как вместилище идей, группировок и партий враждебно творчеству, как тот назойливый шум, состоящий из популярной музыки и политических выступлений, который в числе ненавистных ему явлений называет израильской журналистке В. В. Набоков. В стихотворении «Весна» (1925) эту социально-политическую жизнь изгнания Набоков называет «ропотом»:

Вдали от ропота изгнанья
живут мои воспоминанья
в какой-то неземной тиши:
бессмертно все, что неозвратно,
и в этой вечности обратной
блаженство гордое души (8, с. 243)

Противопоставляя ропот изгнания творчеству, Набоков сближает одиночество изгнания с одиночеством вдохновения. В лирике Набоков допускает парадоксальные предположения на основании трансформации линейного времени: в стихотворении «Изгнанье» (1925) Набоков представляет среди изгнанников Пушкина: «Я занят странными мечтами // в часы рассветной полутьмы: // что, если б Пушкин был меж нами //— простой изгнанник, как и мы?» (8, с. 384), обратное движение времени сообщает зримость облику Наполеона («Наполеон в изгнании» (1919)) (8, с. 95). При этом Наполеон, отчужденный от войны и политики, переживший крах своих амбиций, «жалок», даже тень его «смешная», но только на нее он глядит в изгнании: метафора, показывающая пустоту и тщету стремлений тирана покорить мир, собственно — результат завоеваний и военных побед, от которых осталась лишь тень, а Пушкин, перенесенный в мир эмиграции, непредсказуем: возможно, он огласит мир «еще неслышанным напевом», возможно замкнется в своей поэтически прекрасной тоске, но только для Пушкина возможно возвращение и рассказ об изгнании, то есть разрешение опыта изгнания и его переживания в слове и творчестве:

Голубка дряхлая дождется!
Ворота настезь... Шум живой...
Вбежит он, глянет, к ней прижмется
и все расскажет — ей одной... (8, с. 384)

Связь изгнания и времени находит выражение в особой хронологии романа «Дар»: время действия романа — «год семь» как седьмой год изгнания, начало которого выступает точкой отсчета для новой жизни изгнанников из России в чужом мире. В «Других берегах» «пятилетний изгнанник» чертит на подушке знакомый парк и иные подробности, переживая «пронзительную репетицию ностальгии». В интервью Олдену Уитмену (апрель, 1971) Набоков вспоминает, как «в первом десятилетии нашего уходящего века, путешествуя со своей семьей по Западной Европе» думал, «лежа, ночью под экзотическим эвкалиптом, что значит быть изгнанником, тоскующим по далекой, грустной и (точный эпитет!) неутолимой России» (6, с. 313). Погружение изгнания во время, причем, не в общий поток линейного времени, а в индивидуальное летоисчисление изгнания или же в мир творческого воображения, в котором допускаются проспекции и инверсии, обеспечивает связь изгнания и творчества, изгнания и вдохновения. В «Других берегах» эта связь обозначена в момент передачи крымских впечатлений повествователя как «горечь и вдохновение изгнания».

Именно такой характер носит ответ Набокова на вопрос журналистики о том, продолжает ли он чувствовать себя изгнанником: «Искусство — это изгнание». Набоков определяет изгнание как экзистенциальное состояние творца, который ощущает отмеченность творческим даром с детства: «Ребенком в России я чувствовал себя чужим среди других детей», затем вспоминает кембриджский период своей жизни, когда выступая защитником ворот, он сочинял во время матча стихи и не пропускал ни одного мяча: «Я защищал ворота, когда мы играли в футбол, а все вратари — изгнанники.»

Тема «изгнания» развивается в следующих вопросах журналистики. Интервьюер, называя Набокова беженцем, спрашивает, есть ли у него, как писателя истинные корни, на что тот отвечает, цитируя фактически собственное стихотворение «Слава» (1942) (8, с. 271–275): «Отсутствие корней менее важно, чем дозволенная возможность расти и цвести в полной — и очень приятной — пустоте» (5). В стихотворении «Слава» есть похожее определение мира, в котором Набоков–творец существует вместе со своими творениями, но пустота здесь отнюдь не соответствует эпитету «приятная», поскольку изгнание означает исчезновение творений: некий двойник предрекает судьбу «бедных книг» так: «твои бедные книги, — сказал он развязно, — безнадежно растают в изгнание» (8, с. 272), далее развивая мысль о бедных книгах и их гибели:

а бедные книги твои,
без земли, без тропы, без канав, без порога,
опадут в пустоте, где ты вырастил ветвь,
как базарный факир, то есть не без подлога,
и недолго ей в дымчатом воздухе цвести (8, с. 272).

В интервью Нурит Березки, как и других, Набоков создает обобщенный литературный образ, в лирике этот образ более точен и индивидуализирован, поэтому отмечая смысловое пересечение публицистики и художественных произведений Набокова, важно подчеркнуть, что это наложение смыслов дает возможность дополнить то, о чем Набоков промолчал в

интервью, не вдаваясь в детали и подробности, в том числе и в подробности самоидентификации. Более того, именно в публицистике и критике Набоков указывает на те обстоятельства и собственные действия, которые уберегут произведения от исчезновения, а их творца от смерти.

Свои лучшие английские книги — роман «Лолита» и книгу воспоминаний «Другие берега», — иронизируя над собой, говоря, о том, что размышления о том, кому эти переводы предназначены — «это вопрос метафизики и юмора» (9, с. 92) — Набоков сам перевел на родной язык, расставание с которым переживал, как глубокую личную драму, как невосполнимую утрату, как трагедию отказа от собственного бесконечно послушного» (10, с. 89) варианта родного языка, переходя на английский. В «Предисловии к русскому изданию романа «Другие берега»» Набоков характеризует процесс перехода на английский язык, как мучительный и беспрецедентный в истории мировой литературы: «Когда, в 1940 году, я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого — или Иванова, няни, русской публицистики — словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия» (11, с. 143). В стихотворении «Слава», написанном по-русски, но уже в Америке, Набоков делится своей тяжелой тоской по русскому читателю: «В длинном стихотворении «Слава» писателя, // так сказать, занимает проблема, гнетет // мысль о контакте с сознанием читателя» (8, с. 272). Здесь сталкиваются две грани сознания писателя–билингвиста, две языковые формулы, выражающие с разной степенью эмоциональности и личного участия одну и ту же проблему: англо–американская «занимает проблема» и чисто русская, исполненная неразрешимой тоски — «гнетет мысль о контакте с сознанием читателя...» В интервью Джеральду Кларку (1974) Набоков однозначно отвечает на вопрос: «Будь у вас выбор, какой язык вы предпочли бы в качестве родного?» — «Русский» (6, с. 389), тем самым давая понять интервьюеру, что выбора не было. Изгнание в отношении к языку как творческой материи приобретает, таким образом, двойственное значение — как вынужденное отчуждение от одного языка и вынужденное приобщение к другому. В этом контексте изгнание противоречит идее свободы, но не перестает выступать в качестве дефиниции искусства — язык (свой или чужой) сохраняет возможности воплощения образа. Вместе с тем, в стихотворении «Разговор» (1928) в ответ на монолог Критика о советской литературе Издатель задает вопрос:

Так вы довольны музой здешней,
изгнанницей немолодой?
Неужто по сравненью с той
она вам кажется.

На что Критик незамедлительно отвечает «Безгрешней», — впрочем, добавляя, что и она «скучна» (8, с. 400). Писатель же определяет изгнание как отчуждение от родного слова «вдали живительной стихии» (8, с. 401) родного языка. Слова родного языка он называет «кроткими друзьями», но горько отмечает, что «кроткими друзьями // я брошен, — и слова не те» (8, с. 401). В более позднем стихотворении «Поэты» (1939) описан уход изгнанников–поэтов:

Сейчас переходим с порога мирского
в ту область... как хочешь ее назови:
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова,
иль, может быть, проще: молчанье любви (8, с. 267).

Собственно, не само изгнание, а утрата вдохновения в изгнании приводит к гибели. В переводе с французского стихотворения Ш. Бодлера «Альбатрос» (1924), В. Набоков называет изгнанием земную жизнь поэта, истинное бытие которого протекает в полете на небесах, то есть в состоянии вдохновения и творчества:

Поэт похож на них, — царей волнистых:
Им стрелы не страшны и буря им мила.
В изгнание, — на земле, — средь хохота и свиста
Мешают им ходить огромные крыла (8, с. 517).

Искусство в онтологии и эстетике Набокова — это изгнание и одиночество творца-изгнанника, но это — и способ избежать пошлости и смерти. Омри Ронен, анализируя смысл эпиграфа к роману «Приглашение на казнь» в контексте набоковского демифологизирования идеи бессмертия, подчеркивает, что «онтология биологического бессмертия у Набокова аналогична бессмертию в искусстве. Бессмертна Лолита, и бессмертен ее автор: *А я ниит — и не умру*» [4, с. 255]. Развивая свою мысль, исследователь указывает, что Набокову свойственна: «...онтологичность пресуществления жизни в искусстве, а не пресуществления жизни искусством, т.е. пресуществления имманентного искусству, в тайной игре которого герои Набокова ищут залог того, что художники и мифотворцы русского модернизма чаяли найти в претворенной искусством жизни» [4, с. 256]. Таким образом, формула: «Искусство — это изгнание,» — это набоковская формула идентичности, определения своей экзистенции в мире искусства и литературы, как единственно возможном для пребывания в мире. Ответ Нурит Береcki выступает обобщением размышлений Набокова об определении сути литературы и искусства, равно, как и последовательного отрицания и разоблачения псевдоискусства, массовой литературы и кино, исключительно обывательских, потребительских идеалов, ограниченных материальными возможностями общества потребления.

Отвечая на вопрос о смысле и назначении творчества, о том, что означает для него быть писателем, почему он — писатель, Набоков ссылается на близкий ему эстетически и этически прецедент, вспоминая концепцию искусства, литературы и красоты, а также хорошего читателя и автора и как читателя и как сочинителя, изложенную в письмах Г. Флобера. В. В. Набоков высоко ценил роман Г. Флобера «Госпожа Бовари», анализ композиции и стиля романа, а также его образного строя представлен в лекции В. В. Набокова о Флобере (12, с. 197–259). Письма Г. Флобера в истории литературы характеризуют как «роман о самом себе» (13, с. 263), в них полно и убедительно раскрывается внутренний мир писателя, находит отражение его мировоззрение, его политические и эстетические взгляды. Именно эстетическую концепцию Флобера имел в виду В. Набоков, когда отсылал журналистку и читателей к эпистолярному наследию Флобера. Флобер абсолютизировал роль искусства и литературы, считая Искусство наивысшей истиной и наивысшей ценностью. В письме к Э. Шевалье от 14 августа 1835 г., первом в эпистолярной, Флобер писал: «...будем всегда заниматься искусством, оно выше

народов, выше корон и царей, оно вечно и вдохновенно возносится в божественном венце» (14). Сходную мысль Флобер высказывает и в одном из последних писем, адресованных племяннице Каролине, от 10 сентября 1878 г.: «ибо нет ничего выше Искусства!» (15) Флобер требует от писателя полной самоотдачи, жертвенного служения искусству. Жизнь для искусства и в искусстве Флобер считает единственно осмысленной и достойной человека, творца, художника Флобер противопоставляет ненавидимому им буржуа–потребителю, который «постоянно разрывается между двумя огромными замыслами, часто заполняющими всю жизнь человеческую: сколотить состояние и жить для себя, то есть зажать сердце между собственной лавочкой и собственным пищеварением...» (16). Призвание художника и верность этому призванию в эстетической и этической системе Флобера (а писатель утверждает, что прекрасно — нравственно, а искусство само по себе морально) выступают оправданием человеческого существования: «Надо любить Искусство ради самого Искусства, иначе лучше заняться любым ремеслом» (17), и в другом письме: «Для художника существует лишь один (способ стать сильным человеком — *Я.П.*) — всем пожертвовать ради Искусства. Жизнь должна рассматриваться исключительно как средство, и первое лицо, кем не должен интересоваться художник, — это он сам» (18) Флобер отрицает политизированное искусство, подчеркивает, что искусство не должно приносить утилитарной пользы, что назначение художника ставит его выше политических баталий, поскольку искусство вечно, а политические проблемы скоропреходящи: «Главное в этом мире — парить душой в высшей сфере, подальше от буржуазной и демократической грязи. Культ Искусства внушает гордость; не надо бояться избытка» (19).

Обращаясь к письмам Флобера, Набоков подчеркивал типологическое сходство собственных взглядов на природу творчества, назначение искусства, общественную позицию художника с высказанными Флобером положениями. Согласно набоковской формуле: «Истинный человек — поэт», поэтическое — высшее проявление человеческого, искусство — высшая форма гуманизма. Набоков сознательно и последовательно сторонился участия в любых союзах, включая творческие, партиях и объединениях, он настаивал на автономности, единичности и уникальности как собственного дара, так и собственного места в мире. Именно эта позиция озвучена Набоковым в ответах на вопросы Нурит Берецки о том, что ему нравится и что он ненавидит и почему он живет в Швейцарии. Флобер выступал последовательным противником коммерциализации искусства: «...я утверждаю, что произведение искусства (достойное этого названия и добросовестно выполненное) — неоценимо, не имеет коммерческой стоимости, не может быть оплачено» (20). В. Набоков, жестко и последовательно критикуя массовую литературу и кино, как явления антиэстетические, пошлые и не отвечающие требованиям хорошего вкуса, настаивал на исключительной ценности искусства, создаваемого ради воплощения прекрасного, подчеркивая, что назначение искусства быть искусством и только, что общественное и воспитательное воздействие литературы и искусства факультативно по отношению к его основному и главному назначению. В сонете «Страна стихов» (1924) Набоков создает утопический образ идеального мира, в котором превыше всего ценятся вдохновение и произведения искусства:

Дай руки, в путь! Найдем среди планет
 пленительных такую, где не нужен
 житейский труд. От хлеба до жемчужин —
 все купит звон особенных монет.

И доступа злым и бескрылым нет
в блаженный край, что музой обнаружен,
где нам дадут за рифму целый ужин
и целый дом за правильный сонет (8, с. 376).

В контексте эстетической теории Флобера, изложенной в его письмах, получает новое осмысление сравнения писателя с создателем, прозвучавшее в ответах Набокова: «Я подозреваю, что интерес Бога к Адаму и Еве был не слишком искренним и не слишком продолжительным, несмотря на удачный, в целом, результат от действительно изумительной работы. Я тоже абсолютно отстранен от своих героев и во время работы, и после» (5). В письмах Флобера утверждается концепция художника–демиурга, сотворяющего вымышленный мир, подобно Богу–творцу: «Но в моем идеальном представлении об Искусстве художник должен скрывать свои чувства и обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой бог проявляется в природе. Человек — ничто, произведение — все!» (21) Набоков утверждал в лекциях по литературе, в интервью и эссе, что произведение искусства автономно, что в нем явлен новый самостоятельный мир, открытый для читателя, но лучше всего известный его создателю, которому известно, что никто никогда не поймет вполне его творение, что лучший читатель книги — ее автор. В письме к графу Рене де Марикур Флобер признается: «Искусством надо заниматься для себя, а не для толпы. Если бы не настояния матери и моего бедного Буйле, я бы не опубликовал «Госпожу Боварию»» (22).

Иную смысловую грань приобретает и прозвучавшее в интервью утверждение: «Искусство — это изгнание», — если его спроецировать на упомянутые В. В. Набоковым письма Флобера. Человек, наделенный даром, не может жить так, как все остальные, утверждает Флобер в письме к Ги де Мопассану: «Человек, посвятивший себя искусству, не имеет права жить, как другие» (23).

Вместе с тем, само обращение Нурит Берецки к Набокову было продиктовано тем, что, согласно ее воспоминаниям, в 70-ые годы прошлого века уже несколько романов Набокова были переведены на иврит, а о «Лолите» знали все: ««Лолита» стала в Израиле бестселлером, поэтому даже те, кто не читал его прозу, знали, кто такой Набоков. Он был очень известен, им все восхищались» и добавила: «просто в то время в Израиле все читали. Чтение было самым популярным досугом, способом жизни, за ним проводили все время. Ты приходил к кому-то домой и видел книги — люди не только читали, но и обсуждали новинки. Читали в барах, парках, повсюду» (5). Таким образом, обращаясь к Владимиру Набокову, который последовательно излагал, развивал и отстаивал свои мысли о культе книги и чтения, о прекрасном, как начале, пробуждающем начало нравственное, о приоритете искусства и культуры над потребительскими ценностями и политическими пристрастиями, журналистка давала возможность читателям получить ключ к секретам правильного чтения и понимания сути произведения художественной литературы. И Набоков, предложив обратиться к письмам Флобера, такой ключ читателям предоставил, прибегнув к короткой, но содержательной и емкой ссылке. Кроме того, памятуя о той поддержке, которую ему оказала еврейская община во Франции, оплатив писателю и его семье каюту люкс в теплоходе до Нью-Йорка, дав ему возможность спасти жену–еврейку, вывезя ее из оккупированной нацистами Франции (24), а также отдавая должное правозащитной деятельности отца — В. Д. Набокова, последовательно боровшегося против дискриминации евреев и закона о «черте оседлости»

[5, с. 8], Набоков открыто поддержал молодое государство Израиль: «я горячо выступаю за большую дружбу Америки с Израилем и душой целиком на стороне Израиля во всех политических вопросах» (5). Принимая во внимание культ чтения и популярность Набокова в Израиле, о которых говорила Нурит Берецки, эта поддержка знаменитого и авторитетного писателя была для израильской интеллигенции чрезвычайно значима.

Для самого же Набокова интервью израильской журналистки давало возможность еще раз озвучить и утвердить свою концепцию эстетического, понимание роли и назначения литературы и искусства, развить свою идею идеального читателя, как сотворца автора. Именно поэтому интервью В. В. Набокова, обнаруженное и опубликованное на заре XXI века, значимо в контексте решения и теоретической разработки актуальных для нового периода развития литературы и искусства проблем историко-функционального изучения литературы, теоретического осмысления роли и значения читателя, как участника творческого процесса, а также осмысления роли и значения литературы и искусства как типов общественного сознания.

Небольшое интервью с Нурит Берецки, таким образом, затрагивает фундаментальные вопросы эстетики и этики Набокова, его концепции литературы и места читателя в творческом процессе, равно, как и важнейшие для Набокова проблемы писательской идентичности, которые для рубежа XX–XXI веков, отмеченного тенденцией к глобализации и интеграции культурных и художественных процессов приобретают особую актуальность.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. В. Набоков. Интервью Нурит Берецки (19 января 1970)

— *Почему вы живете в Швейцарии?*

— Мне здесь комфортно. Мне нравятся горы и отели. Я терпеть не могу забастовки и хулиганов.

— *Вы все еще чувствуете себя в изгнании?*

— Искусство — это изгнание. Ребенком в России я чувствовал себя чужим среди других детей. Я защищал ворота, когда мы играли в футбол, а все вратари — изгнанники.

— *Может ли чужая страна стать Родиной?*

— Америка, моя приемная страна, ближе всего моим представлениям о доме.

— *Беженец — человек, у которого нет корней?*

— Отсутствие корней менее важно, чем дозволенная возможность расти и цвести в полной — и очень приятной — пустоте.

— *На каком языке вы думаете, считаете и видите сны?*

— Ни на одном не думаю. Я мыслю образами, и тут же всплывают сподручные короткие словесные формулы на одном из трех языков, которыми я владею, вроде «damn those trucks» или «espèce de crétin». А вижу сны и веду подсчеты я обычно по-русски.

— В чем разница между тем, как вы пишете на русском и на английском? Вы будете снова писать по-русски?

— В своей прозе и поэзии за более чем полувека я продемонстрировал немало примеров этой разницы — как завуалированных, так и художественно выраженных, вот пусть ученые исследуют. Я по-прежнему делаю русские переводы (например, «Лолита») и иногда пишу стихи.

— Почему вы пишете? Сам процесс для вас — это радость или страдание?

— Когда я пишу, я в высшей степени равнодушен к историческим, гуманистическим, религиозным, социальным и образовательным темам — поэтому не могу сказать, почему я это делаю. Что касается страдания и радости, мне нечего добавить после Флобера, который уже написал об этом в своих письмах.

— Как сильно вас захватывают персонажи, пока вы пишете? Вы продолжаете размышлять о них уже после того, как опубликована книга?

— Я подозреваю, что интерес Бога к Адаму и Еве был не слишком искренним и не слишком продолжительным, несмотря на удачный, в целом, результат от действительно изумительной работы. Я тоже абсолютно отстранен от своих героев и во время работы, и после.

— Как бы вы хотели, чтобы читали ваши книги? Вы думаете о своих читателях?

— Я не жду, что кто-то из моих читателей будет столь же хорошо знать мои произведения, как и я. Но если голова не может уловить определенный процент конкретных деталей, то это плохой читатель, вот и все.

— Вы перечитываете свои старые книги?

— Я должен перечитывать их очень внимательно по крайней мере дюжину раз: для корректуры, для правки верстки, для вычитки издания в мягкой обложке, когда вычитываю и правлю переводы.

— Что вы думаете о фильмах, поставленных по вашим книгам?

— Две картины, которые я видел — «Лолита» и «Смех в темноте», делались без моего контроля. В результате получилось хорошее кино с прекрасными актерами, но они лишь отдаленно напоминают мои книги.

— Что вы считаете скучным, а что вас забавляет?

— Давайте я вам вместо этого расскажу, что я ненавижу. Музыкальный фон, музыку в записи, музыку по радио, музыку из магнитофона, музыку, доносящуюся из соседней комнаты, — любую навязываемую мне музыку.

Примитивизм в искусстве: «абстрактную» мазню, унылые символические пьески, абстрактные скульптуры из хлама, «авангардные» стихи и другие явные банальности. Клубы, союзы, братства и т. д. (За последние 25 лет я отверг, наверное, пару десятков почетных предложений о различном членстве).

Тиранию. Я готов принять любой режим — социалистический, монархический, дворницкий — при условии, что разум и тело будут свободны.

Атласную ткань на ощупь.

Цирки — особенно номера с животными и крепкими женщинами, висящими в воздухе на зубах. Четырех докторов — доктора Фрейда, доктора Швейцера, доктора Живаго и доктора Кастро.

Общественные интересы, демонстрации, шествия. Краткие словари и сокращенные справочники. Журналистские клише: «момент истины», например, или это отвратительное — «диалог».

Глупые, неприятные вещи: футляр для очков, который теряется; вешалка, падающая в шкаф; когда рука попадает не в тот карман. Складные зонтики, у которых невозможно найти кнопку. Неразрезанные страницы, узелки на шнурках. Колючая поросль на лице того, кто пропустил утреннее бритье. Дети в поездах. Процесс засыпания.

— *Что вы думаете о ситуации на Ближнем Востоке?*

— Существует несколько областей, где мои познания позволяют мне быть экспертом: некоторые виды бабочек, Пушкин, искусство игры в шахматы, перевод с английского, русского, французского и обратно, игра слов, романы, бессонница и бессмертие. Но политика к ним не относится. Я могу ответить на ваш вопрос о Ближнем Востоке лишь как сторонний наблюдатель: я горячо выступаю за большую дружбу Америки с Израилем и душой целиком на стороне Израиля во всех политических вопросах.

Источники:

(1). Мельников Н. Г. Сеанс с разоблачением или Портрет художника в старости // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Издательство Независимая газета. 2002. 704 с.

(2). Мельников Н. Г. Писатель и папарацци: итальянские интервью Владимира Набокова // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2011. №2.

(3). Набоков В. Лаура и ее оригинал. СПб.: Азбука классика. 2010. 384 с.

(4). Беседа Юрия Левинга с Нурит Берецки // Nabokov Online Journal. Т. 8. Режим доступа: <http://www.nabokovonline.com/toc-8.html> (дата обращения: 12.03. 2018).

(5). Набоков В. В. Интервью Нурит Берецки. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2015/03/11/ya-gotov-prinyat-lyuboy-rezhim-esli-razum-i-telo-budut-svobodny> (дата обращения: 12.03. 2018).

(6). Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Издательство Независимая газета. 2002. 704 с.

(7). Набоков В. В. Интервью для нью-йоркской телепрограммы «TELEVISION 13», 1965 г. // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода в 5 т. СПб: Симпозиум, 1997. Т. 3. 794 с.

(8). Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. 574 с.

(9). Набоков В. В. Постскрипtum к русскому изданию романа «Лолита». СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 974 с.

(10). Набоков В. В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958 года // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института. 1997. 974 с. С. 82- 90.

(11). Набоков В. В. Другие берега. Предисловие к русскому изданию // Собр. соч. русского периода. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум. 2000. Т. 5. 832 с.

- (12). Набоков В. В. Гюстав Флобер (1821-1880). «Госпожа Бовари» (1856) // Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. М.: Азбука 2014. 512 с.
- (13). Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (14). Флобер Г. Письмо Эрнсту Шевалье от 24 июня 1837 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (15). Флобер Г. Письмо племяннице Каролине от 10 сентября 1878 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (16). Флобер Г. Письмо к графу Рене де Марикур от 4 января 1867 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (17). Флобер Г. Письмо к Ги де Мопассану от 15 августа 1878 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (18). Флобер Г. Письмо к Ги де Мопассану от 23 июля 1876 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (19). Флобер Г. Письмо к г-же Гюстав де Мопассан от 23 февраля 1873 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (20). Флобер Г. Письмо к Жорж Санд от 12 декабря 1872 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (21). Флобер Г. Письмо к Жорж Санд, декабрь 1875 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (22). Флобер Г. Письмо к графу Рене де Марикур от 5 июня 1875 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (23). Флобер Г. Письмо к Ги де Мопассану от 23 июля 1876 г. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Перевод с французского. М.: Правда, 1956. Т. 5. Письма (1835-1880). Correspondence (1835-1880). Перевод М. Ромма, Т. Ириновой, Б. Грифцова, М. Эйхенгольца. 506 с.
- (24). Ронен О. Vera // Звезда. 2002. №1. Режим доступа: <http://pseudology.org/Nabokov/vera.htm> (дата обращения: 12.03. 2018).

Список литературы:

1. Кочергина В. В. Жанровая специфика интервью Владимира Набокова как имитация диалога // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ: в 15 т. 2015. С. 291-295.
2. Рягузова Л. Н. Мотивы «изгнания» в публицистике В. В. Набокова // Наследие веков. 2016. №4. С. 51-56.
3. Млечко А. В. От текста к тексту. Символы и мифы «Современных записок» (1920-1940). Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. 574 с.
4. Ронен О. Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова // *Philologica*. 2001-2002. Т. 7. №17-18. С. 247-260.
5. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.

References:

1. Kochergina, V. V. (2015). Genre specificity of Vladimir Nabokov's interview as imitation of dialogue. *Russian language and literature in the space of world culture. Materials of the XIII Congress. MAPRYAL: in 15 vol. 2015. S. 291-295*
2. Ryaguzova, L. N. (2016). Motives of "exile" in the journalism of V. V. Nabokov. The legacy of centuries, (4), 51-56
3. Mlechko, A. V. (2008). From text to text. Symbols and myths of "Modern Notes" (1920-1940). Volgograd, VolGU, 574. (in Russian)
4. Ronen, O. (2001-2002). Historical Modernism, Artistic Innovation and Myth-Making in the Assessment System of Vladimir Nabokov. *Philologica*, 7, (17/18), 247-260
5. Boyd, B. (2010). Vladimir Nabokov: Russian years. St. Petersburg, Symposium, 696

*Работа поступила
в редакцию 13.03.2018 г.*

*Принята к публикации
17.03.2018 г.*

Ссылка для цитирования:

Погребная Я. В. Тема изгнания и концепция искусства в неизвестном интервью В. В. Набокова: интервью Нурит Беретки для израильской газеты «Маарив» (январь, 1970) // Бюллетень науки и практики. 2018. Т. 4. №4. С. 531-547. Режим доступа: <http://www.bulletennauki.com/pogrebnaia-ya> (дата обращения 15.04.2018).

Cite as (APA):

Pogrebnaia, Ya. (2018). The theme of "exile" and the concept of art in an unknown interview Nabokov: an interview with Nurit Beretsky for the Israeli newspaper Maariv (January 1970). *Bulletin of Science and Practice*, 4, (4), 531-547