

Николай Карпов

К интерпретации стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...»

Ключевые слова: Набоков, Пастернак, пародия, вариация, интертекст, металитературность, постмодернизм.

В статье предлагается интерпретация стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...» (1959), основанная на понимании этого произведения как сложного интертекстуального единства, базирующегося на соединении различных жанрово-стилевых стратегий, сведении вместе семантически разнонаправленных мотивов и топосов, характерных для предшествующей литературной традиции.

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полном изумруде,
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тьнь русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки.

(Набоков 2000, 434–435)

Стихотворение «Какое сделал я дурное дело...» было написано Набоковым 26–27 декабря 1959 года в Сан-Ремо и опубликовано в 1961 году в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути»¹.

Публикация была воспринята представителями русской эмиграции весьма однозначно — как пародия на стихотворение Пастернака «Нобелевская премия» (январь 1959 г.), причем пародия не только художественно неубедительная, но и (на чем делался акцент), откровенно кощунственная². Одной из причин, побудивших Набокова

¹ См.: Воздушные пути 1961, 185.

² Ср., например: «Ну, а гнуснейшая пародия на „Нобелевскую премию“ возмутила и меня, и жену, и многих еще» (Борис Филиппов — Глебу Струве,

к написанию этой пародии, была объявлена творческая зависть создателя «Лолиты» (1955) к автору «Доктора Живаго» (1957). Так, В. Марков еще летом 1959 года (то есть за два года до выхода номера «Воздушных путей») замечал, обращаясь к Г. Струве:

...Набоков Пастернаку, будем говорить прямо, завидует — как и должно быть. Несмотря на весь свой талант, он не может не чувствовать духовной высоты Пастернака, и, хотя он притворяется, что на такие вещи плюет, внутри его это скребет (письмо от 14 июля).

...Большое спасибо за отрывки из писем Набокова³. Для меня несколько вещей из них утвердили мои прежние подозрения. Во-первых, Набоков явно завидует Пастернаку <...>. Основа этой зависти — комплекс неполноценности (письмо от 16 августа)⁴.

На этом фоне появление стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» еще более убедило Маркова в обоснованности своих предположений:

Что этот господин не может успокоиться?! Сильно все-таки задел Пастернак этого Сальери наших дней. У меня руки чешутся на Набокова — но никто не напечатает⁵ (письмо Г. Струве от 28 мая 1961 г.).

3 июня 1961 г.); «...я бы очень резко, не стесняясь, отозвался о стихотворении Набокова, пародирующем Пастернака: я считаю его гнусным и пишу об этом направо и налево своим корреспондентам» (Глеб Струве — Владимиру Маркову, 1 июля 1961 г.); «Набоков, конечно, человек особенный, но его стихотворение <...> все-таки наглость» (Геннадий Хомяков — Роману Гринбергу, 6 июля 1961 г.). Цит. по: Мельников 2013, 113, 114.

³ Видимо, Г. Струве поделился с В. Марковым отрывками из набоковских писем к нему. В этих письмах (как и во многих других своих высказываниях) Набоков резко негативно отзывался о романе Пастернака. Ср., например: «Я не могу понять, как Вы с Вашим вкусом и опытом могли быть увлечены мутным советофильским потоком, несущим трупного, бездарного, фальшивого и совершенно антилиберального Доктора Живаго» (Набоков 1999, 33).

⁴ Цит. по: Мельников 2013, 104, 105.

⁵ Цит. по: Мельников 2013, 113. В то же время ранее, в письме от 16 августа, Марков замечал, что зависть Набокова к Пастернаку — «не одного художника к другому, не Сальерическая» (цит. по: Мельников 2013, 105). Ср. также точку зрения современного критика: «Набоков — это Сальери, заменивший медицинский яд ядом литературным» (Хрущева 2008, 169). О. Федотов, в свою очередь, полагает, что в творчестве Набокова сальерианское и моцартианское начала «сосуществуют во взаимовыгодном симбиозе, счастливом резонансе, не мешая, а помогая друг другу» (Федотов 2015, 5).

Ориентация набоковского текста на пастернаковский источник более чем очевидна. Ее открыто декларировал и сам автор. Еще 24 мая 1959 года Набоков в письме к своей сестре Е. В. Сикорской привел начальный вариант первой строфы будущего произведения:

Какое ж совершил я злое дело
и я ль идейный водолей⁶,
Я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей, —

«перефразируя блаженного большевика Бориса Пастернака» (Набоков 1985, 97). А в сборнике «Poems and Problems» (1970) поэт снабдил свой текст автокомментарием:

...первая строфа этого стихотворения подражает началу стихотворения Бориса Пастернака⁷, в которой он указывает, что его печально знаменитый роман «весь мир заставил плакать над краем земли моей» (Nabokov 1970, 147)⁸.

Однако стоит ли с полной уверенностью называть ответ Набокова именно «пародией» (как продолжают его характеризовать и некоторые современные литературоведы⁹)? Пародия переводит все компоненты оригинала, вне зависимости от его содержания, в комический план¹⁰, ее суть — в подчеркнуто ироническом

⁶ По мнению М. Шульмана, формула «идейный водолей» лишний раз подчеркивает неприятие Набоковым любой идеологичности в литературе: «Набокову должна была быть нестерпимой существенная присадка *идеологии* в романе. Стать „идейным водолеем“, то есть вступить на ненавистный путь „Литературы Больших Идей“, обозначает для Набокова отход от истинного разграничения мира — не по плоскости, а по вертикали» (Шульман 2019, 54).

⁷ Ошибка, отмеченная неоднократно: Набоков отсылает не к началу стихотворения Пастернака «Нобелевская премия», а к заключительным его строкам (ср.: Пастернак 2004, 194–195).

⁸ Цит. по: Набоков 2002, 576. Ср.: Набоков 1979, 320.

⁹ Ср., например: «...пародия с нарочито искаженной — как бы полученной в результате двойного перевода — строкой „Какое сделал я дурное дело“» (Левин 1998, 281); «Набоков несомненно помнил, что пародировал не первые, а заключительные строфы 3–4 ст-ния Б. Пастернака» (Маликова 2002, 576).

¹⁰ Суть литературной пародии остается предметом дискуссии. Хорошо известна точка зрения Ю. Н. Тынянова, согласно которой пародия не может быть сведена к сугубо комической «перелицовке» источника: «...ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» (Тынянов 1977, 286). Ср. также: Кривонос

переложении источника. Прочитать текст сквозь призму авторской иронии или просто улыбки, на первый взгляд, вполне возможно (ср. в этой связи начало финальной строфы: «Но как *забавно* (курсив мой. — *Н. К.*), что в конце абзаца...»). Но тогда неизбежно встает вопрос о предмете и целях подобного иронического высказывания. Каким бы (даже если признать допустимой такую оценку) третьеразрядным произведением ни был «Доктор Живаго» и сколь угодно пробольшеви́стским ни выглядел его автор в чьих-то глазах, насмешка над человеческой трагедией — а именно так единодушно восприняла набоковскую реплику эмигрантская критика, — навверное, любому покажется откровенным кощунством.

Думается, Набоков не мог этого не осознавать, следовательно, речь может идти о сознательной (и, что важно, отнюдь не единственной) провокации с его стороны с целью «скандализовать эмигрантскую публику» (Мельников 2016, 235). В то же время оснований утверждать, что само обращение поэта к пастернаковскому контексту неизбежно подразумевало какую-то иронию или тем более осмеяние, у нас нет.

Обратим в этой связи внимание еще на одно обстоятельство. Классическая пародия, обыгрывая текст-предшественник, не допускает конструирования каких-то новых смыслов, не связанных с оригиналом¹¹. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело...» на «Нобелевскую премию» явным образом ориентирована (что отметил и сам его создатель) именно первая строфа. В последующих же строфах связь с этим источником, с одной стороны, безусловно, продолжает поддерживаться: во второй строфе возникает общий с Пастернаком мотив трагического положения поэта в социуме: «О знаю я, меня боятся люди / И жгут таких, как я, за волшебство» — «А за мною шум погони, / Мне наружу хода нет» (Пастернак 2004, 194); в заключительной, как и у Пастернака, «подводятся итоги» — и конкретного лирического сюжета, и всего жизненного пути художника: «Но как забавно, что в конце абзаца» — «Но и так, почти у гроба» (там же, 195). В то же вре-

2008, 159. В то же время в более традиционном понимании «пародия — это комический образ художественного произведения, стиля, жанра» (Новиков 2019, 5). Кажется несомненным, что современники Набокова, говоря о «пародии», трактовали это понятие именно в таком, «ходячем» смысле.

¹¹ Ср., например: «...,существенная и продуктивная“ пародия строится на выдержанной до конца стилизации» (Тамарченко 2008, 34).

мя совершенно ясно, что набоковский текст актуализирует и множество других литературных аллюзий (о чем речь пойдет далее). А если «вынести за скобки» первое его четверостишие, то ничего, прямо связанного с «Нобелевской премией», в нем вообще можно не обнаружить.

Пожалуй, ближе всего к пониманию рассматриваемой интертекстуальной связи подошел О. И. Федотов: «Набоков просто-напросто сопоставил две параллельные, на его взгляд, ситуации и выразил удивление по поводу скандального ажиотажа, поднявшегося вокруг того и другого романа» («Лолиты» и «Доктора Живаго»), поэтому «ни о какой пародии <...> речь идти не должна» (Федотов 2015, 122).

Такого рода интертекстуальное взаимодействие, скорее, можно обозначить как «вариацию»¹² или же «пастиш» — «нейтральную практику стилистической мимикрии, в которой уже нет скрытого мотива пародии» (Jameson 1984, 114)¹³.

Другая традиция, следование которой обнаруживают комментаторы в стихотворении «Какое сделал я дурное дело...», — черты жанра «поэтического памятника», при этом именно в пушкинской его разработке. Известно, что Набоков интерпретировал «Памятник» (1836) Пушкина как пародию:

В 1836 г. в одном из изящнейших произведений русской литературы Пушкин пародирует Державина — строфу за строфой — точно в такой же стихотворной манере. Первые четыре строфы написаны с иронической интонацией, но под маской высшего фигурства Пушкин тайком протаскивает собственную правду <...>. В последнем пушкинском четверостишии звучит печальный голос художника, отрекающегося от предыдущего подражания державинскому хвастовству. А последний стих, хоть и обращенный якобы к критикам, лукаво напоминает, что о своем бессмертии объявляют лишь одни глупцы (Набоков 1998, 276).

Подобная оценка служит для исследователей дополнительным аргументом в пользу истолкования и самого набоковского стихотворения как отчасти пародийного. Так, Р. Хьюз характеризует его как «удержанный за зубами *exegi monumentum*

¹² Ср.: «Вариация свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации» (Бахтин 1975, 175).

¹³ Цит. по: Ильин 1996, 223.

(гораздо более близкий к пушкинской иронической версии, чем к горацанскому подлиннику)» (Hughes 1989, 154)¹⁴. Б. А. Кац, в свою очередь, предполагает, что «набоковское прочтение пушкинского „Памятника“ <...> очевидным образом отразилось в развитии трехстрочного набоковского стихотворения, где подчеркнуто ироническая интонация начала обретает почти пророческую серьезность в конце» (Кац 2001, 78).

То, что Набоков учитывал традицию *exegi monumentum*, не подлежит никакому сомнению: в последней строфе возникает почти хрестоматийный образ бессмертного памятника творчества, сочетающего в себе как материальные («на мраморе моей руки») так и нематериальные (он помещен в «конец абзаца», то есть существует целиком в плоскости искусства) характеристики. Однако указанная интерпретация вызывает ряд возражений. Кажется бесспорным, что композиционная и мотивная организация набоковского «памятника» обнаруживает весьма мало общего с канонической горацанско-державинско-пушкинской версией (Пушкин, как представляется, существенно ближе к Горацию, нежели Набоков к Пушкину). Ее традиционный структурно-смысловой центр — реестр разнообразных заслуг художника, обеспечивающих ему посмертную славу, — у автора «Лолиты» отсутствует¹⁵, а рассуждения о собственных творческих достоинствах сворачиваются до более чем лаконичных формул «мечтать» и «волшебство». Набоков начинает выстраивать свой «поэтический монумент» как бы «от противного» — с вынужденного оправдания, с ответа на упреки тех самых «глупцов»: «Какое сделал я дурное дело / и я ли развратитель и злодей <...>?» Такой зачин, скорее, может напомнить «альтернативную», полемически заостренную версию жанра, в рамках которой творчество поэта остается в сердцах лишь немногих истинных его ценителей («Мой дар убог, и голос мой не громок...» (1828) Баратынского; «*Non exegi monumentum*» (1856) Батенькова); или же оно получает широкое читательское

¹⁴ Пер. с англ. Б. Каца (см.: Кац 2001, 76). Еще ранее на узнаваемый мотив поэтического бессмертия в данном стихотворении намекнул К. Верхейл (Верхейл 1980, 144).

¹⁵ Ср.: «В сочетании двух начальных строф стихотворения можно увидеть нечто подобное краткому изложению достижений автора и его отношения к миру, что и является в совокупности отличительной чертой жанра, который мог бы называться „*exegi monumentum*“» (Кац 2001, 77). Такая формулировка выглядит столь же абстрактной, сколь и малоубедительной.

признание, но не «благодаря», а «вопреки» («Моим стихам, написанным так рано...» (1913) Цветаевой; «Во мне конец, во мне начало...» (1928) Ходасевича).

Однако явное преобладание в лексическом составе текста понятий с подчеркнuto негативными смысловыми коннотациями, актуализирующими семантику преступления («дурное дело», «развратитель», «злодей», «боятся», «жгут», «мрут»), выводит его и за рамки этой линии. За открытой отсылкой к Пастернаку («я ли развратитель и злодей <...>?» — «Я убийца и злодей?») просматривается связь¹⁶ с «вечной» темой «гения и злодейства» (а также с мотивом «искусства-преступления», выступающим одним из ее частных воплощений), которая, в свою очередь, сложно контаминируется в семантическом поле произведения с романтическим топом «гонения поэта толпой».

Одна из специфических черт поэтики Набокова — сопряжение в рамках одного текста или его фрагмента ряда устойчивых мотивных структур, существовавших в предшествовавшей литературной традиции автономно друг от друга. Этот принцип реализуется и в рассматриваемом стихотворении. Вторая строфа вводит классическую мифологему преследования творца толпой, обывателями: «люди» его «жгут за волшебство». Однако тут же инерция восприятия нарушается: в явном отличии от традиции, изображавшей поэта, скорее, бессильной жертвой, набоковский персонаж оказывается безусловным победителем: «И, как от яда в полом изумруде, / мрут от искусства моего». Силой внутренней рифмы «жгут» — «мрут» (столкновение подобных слов-«перевертышей» — характерное свойство авторской игровой манеры) убийцы гениев превращаются в убитых силой искусства, а неизменно страдающий художник — в мстителя и фактически преступника, того самого «злодея». Таким образом, если заданный нарратором вопрос («я ли развратитель и злодей <...>?») поначалу воспринимался как целиком риторический и предполагал, казалось бы, однозначный ответ «нет», то дальнейшее развитие поэтического сюжета нарушает ожидания читателя, ставя его в тупик¹⁷: лирический субъект

¹⁶ Типичный для Набокова прием организации интертекста как «фигуры сокрытия» (см. об этом, например: Сендерович, Шварц 2000, 27–30).

¹⁷ Более того, очевидное нарушение в первой строке привычного для вопросительного предложения порядка слов («какое сделал я дурное дело...?») не исключает возможности прочтения этого высказывания как скрытого утверждения.

очевидным образом уподобляется как герою романа «Отчаяние» (1934) Герману Карловичу, претворяющему в жизнь романтико-декадентскую концепцию «убийства как искусства»¹⁸, так и отравителю Моцарта из знаменитой «маленькой трагедии» Пушкина¹⁹ (вспомним о проводившихся параллелях «Набоков — Сальери»).

Б. Кац склонен осмыслять мотивы «убийства» и «яда»²⁰ целиком в метафорической плоскости, тем самым как будто пытаясь «оправдать» явно выходящего в своих декларациях за рамки привычной этики персонажа: «Люди „мрут“ не в физическом смысле слова; авторское искусство заставляет их погрузиться во что-то, подобное грезам (хотя и вовсе не обязательно приятным), или переместиться в то, что уже привычно называется словом, подсказанным Верой Набоковой, — „потусторонность“» (Кац 2001, 77). Однако в эстетике Набокова, подвергающей сомнению принципы миметического искусства и основанной на понимании литературы как «феномена языка, а не идей» (Набоков 2004, 511), грань между буквальным и переносным словоупотреблением стирается, а единственно безусловной «реальностью» оказывается образное пространство текста, в котором все прямые и тропические значения, явные и скрытые смыслы существуют на равных правах²¹. Поэтому

¹⁸ О мотиве «убийства как искусства» в «Отчаянии» см., например: Давыдов 2004, 66–70.

¹⁹ Отсылка к «Моцарту и Сальери» не раз фиксировалась набоковедами. См.: Кац 2001, 80; Маликова 2002, 576.

²⁰ В строках «...как я от яда в полом изумруде, / мрут от искусства моего» исследователь находит автоаллюзии к роману «Дар» (опубл. 1937–1938), английское название которого (“The Gift”) выступает омофоном к немецкому “Gift” («яд»), и к ранней драме «Смерть» (1923) (Кац 2001, 77).

²¹ Именно на этом глубинном уровне, связанном с функционированием художественного слова в системе поэтического языка автора, как раз и возможно установить определенное соответствие между стихотворениями «Какое сделал я дурное дело...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Текст «Памятника», на наш взгляд, равноудален как от пародийно-иронического, так и от буквального его прочтения, воплощая собой сложную попытку синтетизирования разнообразных, часто противоположно направленных смыслов.

По замечанию Ю. М. Лотмана, «пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, то есть одинаково адекватно интерпретирующих и одновременно взаимоисключающих) прочтений» (Лотман 2000, 221). Подобное наблюдение вполне применимо и к Набокову.

«яд» в рамках выстраиваемой картины мира, выступая оригинальной метафорой творческого воображения, не перестает быть орудием убийства.

Именно в силу немиметической природы воссоздаваемой Набоковым реальности вопрос о «гении и злодействе» создатель игровой поэтики осмысляет уже в иной плоскости. Эстетическое для него, безусловно, не стоит выше этического, но в поле самого искусства единственно верными оказываются его внутренние критерии и принципы организации; те самые законы, художником «над собою признанные» (Пушкин 1979, 96).

Эти внутренние критерии и логика, лежащие в основе стихотворения «Какое сделал я дурное дело...», направлены на то, чтобы за узнаваемо автобиографическим, соотносимым с реальным автором обликом поэта смоделировать своего рода синтетический металитературный образ художника²², раскрывающийся через «борьбу и единство противоположностей»: он и архитектор бесмертного памятника искусства, подлинный волшебник²³, «заставляющий мечтать мир целый», и одновременно творящий преступное «волшебство» «развратитель» (возможно, здесь перед нами выстроенная путем анаграмматизации, то есть расщепления источника цитаты на отдельные составляющие автоаллюзия на повесть «Волшебник» (1939)); он и жертва бездушной толпы, непонятый «гений», и в то же время вершачий «дурные дела» «злодей».

Набоковскую поэтику часто определяют как своеобразную «революцию внутри традиции»²⁴. Одна из ее важнейших особенностей заключается в том, что автор, размывая характерные для предшествующей литературы структуры и базовые оппозиции, свободно сопоставляет в текстовом пространстве различные, порой семантически разнонаправленные мотивы, топосы, лексические ряды, создавая неожиданный и яркий эффект «соединения несоединимого». «Блаженное наследство» русской и мировой литературы в космосе Набокова деформируется, распадаясь на отдельные элементы (один из первых постмодернистов следует здесь как будто снова

²² Мысль о том, что прямолинейный биографический подход к Набокову неприложим, а единственным настоящим предметом писателя неизменно выступает сама литература, может показаться трюизмом. Тем не менее эта простая истина зачастую игнорируется при анализе набоковской лирики.

²³ Ср.: «...хороший писатель — это прежде всего волшебник» (Набоков, Уилсон 2013, 259). См. также: Кац 2001, 80.

²⁴ См., например: Блумбаум 2004.

сальерианскому принципу, испытывая «алгеброй гармонию»), и «пересобирается» заново в соответствии с авторским заданием, рождая неповторимое художественное единство.

Литература

- Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. литература, 1975. С. 72–233.
- Блюмбаум 2004 — *Блюмбаум А.* Александр Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина [Рец.]. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/4/aleksandr-dolinin-istinnaya-zhizn-pisatelya-sirina.html> (дата обращения: 15.03.2022).
- Верхейл 1980 — *Верхейл К.* Малый корифей русской поэзии: заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо. 1980. № 4 (12). С. 138–145.
- Воздушные пути 1961 — Воздушные пути. 1961. № 2. С. 185.
- Давыдов 2004 — *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- Ильин 1996 — *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
- Кац 2001 — *Кац Б.* «Ехегі monumentum» Владимира Набокова — к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). С. 76–80.
- Кривонос 2008 — *Кривонос В.Ш.* Пародия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 159.
- Левин 1998 — *Левин Ю.И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
- Маликова 2002 — *Маликова М.Э.* Примечания // Набоков В.В. Стихотворения / Подг. текста, сост., вступит. статья и примеч. М.Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002. С. 535–621. (Новая Библиотека поэта).
- Мельников 2013 — *Мельников Н.* Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910–1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- Мельников 2016 — *Мельников Н.* «Высмеять пересмешника». Владимир Набоков в зеркале пародий и мистификаций // Иностранная литература. 2016. № 3. С. 232–255.
- Набоков 1979 — *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979.
- Набоков 1985 — *Набоков В.* Переписка с сестрой. Анн Арбор: Ардис, 1985.

- Набоков 1998 — *Набоков В.В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб, 1998.
- Набоков 1999 — *Набоков В.* Письма к Глебу Струве / Публ. Е. Б. Белодубровского // Звезда. 1999. № 4. С. 23–39.
- Набоков 2000 — *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999–2000. Т. 5.
- Набоков 2002 — *Набоков В.В.* Стихотворения / Подг. текста, сост., вступит. статья и примеч. М. Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002. (Новая Библиотека поэта).
- Набоков 2004 — *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008. Т. 1.
- Набоков, Уилсон 2013 — *Набоков В., Уилсон Э.* Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940–1971. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013.
- Новиков 2019 — *Новиков В.И.* Литературная пародия: учебно-методическое пособие по курсу «Теория литературы». М.: Ф-т журналистики МГУ, 2019.
- Пастернак 2004 — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 2. М.: Слово, 2004.
- Пушкин 1979 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. Л.: Наука, 1979.
- Сендерович, Шварц 2000 — *Сендерович С.Я., Шварц Е.М.* Поэтика и этология Владимира Набокова // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб.: Дорн, 2000. С. 19–37.
- Тамарченко 2008 — *Тамарченко Н.Д.* Вариация. 2 // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 34–35.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
- Федотов 2015 — *Федотов О.И.* Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова): монография. М.: Флинта, 2015.
- Хрущева 2008 — *Хрущева Н.* В гостях у Набокова. М.: Время, 2008.
- Шульман 2019 — *Шульман М.* Набоков, писатель, манифест. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2019.
- Hughes 1989 — *Hughes Robert P.* Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. L. Fleishman. Berkeley, 1989. P. 153–170.
- Jameson 1984 — *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. by H. Forster. Port Townsend, 1984.
- Nabokov 1970 — *Nabokov V.* Poems and Problems. New York; Toronto, 1970.

N. Karpov

**To the Interpretation of the Poem by V. Nabokov
“What a Bad Deed I Did...”**

Keywords: Nabokov, Pasternak, parody, variation, intertext, metaliterature, postmodernism.

The article proposes an interpretation of Nabokov's poem “What a bad deed I did...” (1959), based on the understanding of this work as a complex intertextual unity, based on the combination of various genre and style strategies, bringing together semantically multidirectional motifs and topoi, characteristic of the previous literary tradition.