



УДК 821.161.1(1-87)  
ББК 83.3(2=411.2)6-008.6

## «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» В.В. НАБОКОВА И РУССКИЙ ТЕКСТ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК»: ДРУГОЙ, ТРИКСТЕР И СИМВОЛЫ «ПРОКЛЯТЫХ КОРОЛЕЙ»

(Статья первая)

А.В. Млечко

Статья посвящена анализу специфического семантико-семиотического образования, условно определяемого автором как *русский текст*, позволяющего рассматривать тексты, напечатанные на страницах самого крупного эмигрантского «толстого» журнала «Современные записки», в качестве некоторой текстуальной целостности. Механизмы его функционирования демонстрируются на примере мифосимволического и контекстуального анализа романа В.В. Набокова «Приглашение на казнь».

**Ключевые слова:** журнал, текст, роман, миф, символ, семантика, жертвоприношение, трикстер.

Значительная (и даже претендующая на приоритетное положение) часть текстуального пространства крупнейшего литературно-художественного и общественно-политического журнала русской эмиграции «Современные записки» (1920–1940) отводится на раскрытие проблемно-тематического комплекса «*русской революции*», причем прямая интеграция этого комплекса в данное пространство происходит в рамках публицистического дискурса. Непосредственное описание революционных событий в России начала XX века наблюдается и в рамках *художественного* дискурса («Няня из Москвы» И. Шмелева, «Бегство»

М. Алданова, «Сивцев Вражек» М. Осоргина, рассказы А. Ремизова и др.), но нас в первую очередь будет интересовать область *репрезентаций* указанного комплекса – те условия, при которых его символическая редукция становится обратно пропорциональной расширению его смысловых границ. Это позволит подойти к решению нашей «сверхзадачи», заключающейся в возможности представить текстуальное пространство журнала как единое семантически связанное поле, условно обозначенное нами как *русский текст* «Современных записок».

Мифопоэтический характер этих репрезентаций подразумевает следование логике механизма «классического» космогенеза – обязательной смене *Космоса Хаосом*, ожидание и предчувствие наступления которого ста-

новится обязательным аккомпанементом русского «кризисного» культурного сознания начиная с середины XIX века. Дополнительную прозрачность этот процесс обретает в рамках постреволюционной ментальности, в частности эмигрантской, получая неизбежное отражение в «прецедентных» текстах русского зарубежья. Важно понять, что мы не ставим цель *однозначно* и окончательно определить отношение «Современных записок» к русской революции – в условиях принципиальной политекстуальности журнального пространства это сделать невозможно. Но возможно – с учетом общей антибольшевистской политики издания – найти то общее, что объединяет большую часть журнальных текстов, что позволяет отвести каждому из них определенное место в кажущейся бессмысленной и хаотичной картине. Беспорядочность эта остается явной лишь до тех пор, пока не найдены принципы структуризации семантически маркированных элементов невыявленного целого, не обнаружены закономерности построения и смыслового наполнения общей *модели*, обеспечивающей этому целому семиотический гомеостазис.

Если в художественных текстах «Современных записок», тематически ориентированных на описание дореволюционной жизни, воспроизводилась модель *русского Космоса*, то в текстах, рисующих (пост)революционную российскую действительность, конституируется модель, обеспечивающая качественную репрезентативность *мифологемы Хаоса*. При этом важно уяснить, что амплитуда данных репрезентаций настолько широка, что, как увидим, позволяет включать в свое семантическое поле и те тексты, тематический рисунок которых не напрямую соотнесен с русскими революционными событиями. В особых условиях контекстуального прочтения журнальных текстов, в условиях их инкорпорации в семантическое поле *русского текста* «Современных записок», их следования логике «эмигрантского мифа» становится возможным отнесение к «революционному дискурсу» произведений, казалось бы, лишь имплицитно раскрывающих соответствующую тематику, но в то же время в полной мере отражающих особенности кризисного сознания.

«Революционная» тематика оказывается тем самым уже общей *эсхатологической*

и *апокалиптической* интенциональности целого ряда «кризисных» текстов «Современных записок», в каждом из которых *мифологема Хаоса* получает свое сигнификативное комплектование. И если *тема* русской революции представляет собой лишь сегмент тематической палитры художественного дискурса журнала, то ее *проблематика* – и этот процесс становится еще более интенсивным благодаря контекстуальному приращению соответствующих значений – распространяется на максимально широкий спектр текстов. В результате мы получаем уникальную возможность (ре)конструкции картины и мифологизации русской революции в рамках эмигрантской культуры и ее интеграции в общий кряж мифопоэтических представлений о смене *Космоса Хаосом*. Ярким примером возникающих на этом стыке *исторического* и *мифологического* «синтетических» образований выступают метамифологические репрезентации в романах В.В. Набокова, привносящие на пространство *русского текста* журнала новые и крайне важные смыслы.

Самый, используя выражение Набокова, «сказочный и поэтический» из романов писателя, «Приглашение на казнь», был написан в рекордно короткий срок – за две недели<sup>1</sup> – и за более чем полувековое свое существование получил массу всевозможных интерпретаций, сам факт разнообразия которых говорит о крайней смысловой неоднозначности и усложненности романа. Но, прежде чем охарактеризовать некоторые из них, предоставим слово для изложения фабульной канвы романа одному из лучших набоковских биографов и интерпретаторов Б. Бойду: «Сюжет романа донельзя прост. На первой странице книги узнику Цинциннату Ц. объявляют смертный приговор; он проводит девятнадцать дней в одиночной камере, не зная дня своей смерти; на последней странице ему отрубают голову» [4, с. 478]. Действие романа происходит в условном, полуфантастическом мире, в котором почти не осталось места добру, красоте и разуму. Главный герой обвиняется в «гносеологической гнусности» – он непрозрачен в этом абсолютно прозрачном мире, где все ясно и понятно, где нет места фантазии, удивлению, открытию, чуду.

Одна из первых серьезных интерпретаций романа принадлежит П.М. Бицилли.

В числе целого ряда статей, опубликованных на страницах «Современных записок», творчества Набокова касаются две – «Возрождение аллегории» (1936. № 61) и рецензия на отдельное парижское издание «Приглашения на казнь» (1939. № 68). В первой из них он говорит о возрождении в творчестве Набокова забытых традиций аллегорического (символического) искусства, возводя генезис романов писателя к *кризисным образам* Средневековья, столь характерным, по мнению Бицилли, и для русской «переходной» культуры: «Возрождение, казалось бы, давно обветшавшего и забытого “жанра” аллегорического искусства характерно для нашего времени. Условие этого искусства – некоторая отрешенность от жизни. “Иносказание” связано с отношением к жизни как своего рода “инобытию”. *Аллегорическое искусство процветало в эпоху кризиса Средневековья*, когда старая культура отмирала, а новая еще не пробилась на свет. В наши дни возобновляются старые художественные мотивы аллегорических повествований (мотив “странствования” души – “*Voyage au bout de la nuit*”, “*Voyage d’Urgien*”); и *при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья: апокалиптические всадники, пляшущий скелет*. Тон, стиль – тот же самый: сочетание смешного и ужасного, “гротеск”. “Новым средневековьем” назвал нашу эпоху Бердяев, имея в виду присущие ей тенденции к восстановлению органического строя общества. Но история движется диалектически, через ряд вечно возникающих противоречий; новое возникает в результате распада старого – и с этой точки зрения столь же применимо к нашей эпохе название “осень средневековья”, как зовет один историк полосу, прожитую Европой в XIV–XV веках» (курсив наш. – А. М.) (Современные записки. 1936. № 61. С. 204).

В этих рассуждениях, которые сегодня могут показаться наивными, особое внимание следует обратить на глубокую мысль Бицилли об архетипическом дублировании образных констант «переходных» эпох – в данном случае ученым педалируется мысль о «воскрешении» у Набокова *метафизических* основ творчества, его метафизической проблематики<sup>2</sup>. Она, в свою очередь, репрезентируется

«кризисными» символическими образами («апокалиптические всадники» и «пляшущие скелеты») средневековой макабрической традиции аналогизируются у Набокова целым корпусом не менее, как увидим, мифологически генерированных фигур). В рецензии 1939 года Бицилли, развивая свою мысль о символической стереотипизации героев «Приглашения...», подчеркивает экзистенциальную интенциональность романа, «то самое чувство нереальности, бессмысленности жизни, которое у Сирина служит доминантой его творчества, – удивление, смешанное с ужасом перед тем, что обычно воспринимается как нечто само собою разумеющееся, и смутно видение чего-то, лежащего за всем этим, “сущего”» (Современные записки. 1939. № 68. С. 477).

Среди современных Набокову критиков оригинальную трактовку также предложил В. Ходасевич. В феврале 1937 года на страницах «Возрождения» в статье «О Сирина» он отмечает, что «“Приглашение на казнь” есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из “идей” произведения). В “Приглашении на казнь” нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее – только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната» [20, с. 461].

Но и при всем внимании к формальным поискам Набокова Ходасевич не отказывает писателю в своеобразной «злободневности», во всяком случае той, что так или иначе присуща (анти)утопической традиции. Так, в рецензии на 60-ю книгу «Современных записок» критик пишет: «Мне кажется, что в основу романа (или, скорее, повести) положены автором два задания. Из них первое, *характера философского и отчасти публицистического*, по-видимому, преобладало в сознании автора над вторым, чисто литературным. Однако, как это нередко случается, эта первая, более продуманная сторона произведения вышла более уязвима и более вызывает возражений, нежели вторая. В ней дана, так сказать, против-утопия, горестно-сатирическое изображение будущего человечества, на-

столько уже утратившего духовные начала, настолько упадочного, что в нем едва сохранились последние остатки даже той механистической цивилизации, которая некогда (в какой-то момент, лежащий между нашей эпохой и эпохой повести) находилась в расцвете, но которая вслед затем распалась. Строй этой будущей жизни изображен Сириным с замечательной силой и находчивостью. Но против-утопия Сирина разделяет судьбу всех утопий и против-утопий: ей трудно поверить» (курсив наш. – А. М.) (Возрождение. 1936. № 3935. С. 3).

В основном кряже прочих интерпретаций так или иначе развивается и углубляется мысль о метафизическом и экзистенциальном измерениях романа<sup>3</sup>, и лишь некоторые из них вписывают «Приглашение на казнь» в литературную антиутопическую традицию<sup>4</sup>. В последнем случае неизбежна констатация активизации *социологических кодов* текста, и это неудивительно, если учесть совершенно справедливое замечание Б. Бойда о специфическом историческом контексте создания романа, наложившем отпечаток на его смысл: «Не случайно Набоков начал “Приглашение на казнь”, когда Геббельс в качестве министра народного образования и пропаганды стал ковать из немецкой культуры “культуру” нацистскую, а Сталин ждал в кулаке Союз советских писателей и весь Советский Союз. Однако оптимист Набоков не мог предвидеть всех ужасов следующего десятилетия, и его роман не следует считать узкополитическим. <...> Роман направлен не столько против какой-либо политической системы, сколько против образа мысли, который возможен при любом режиме, хотя и принимает наиболее зловещие формы в идеологических диктатурах, прошлых и современных, религиозных и политических, левых и правых» [4, с. 480].

Если даже включение «Приглашения на казнь» в такой широкий исторический контекст позволяет Б. Бойду придти к подобным выводам, то расположение романа на смысловом поле *русского текста* «Современных записок» дает возможность говорить об актуализации в набоковском произведении совершенно конкретных кодов, социологическая природа которых коррелирует с мифологическим генезисом репрезентирующих их поэти-

ческих структур. Перед нами стоит задача, с одной стороны, выявить эти структуры, с другой же – актуализировать их мифосимволический статус. Тем самым у нас появится возможность проследить, как – путем погружения набоковского романа в *русский текст* «Современных записок» – актуальные для русской (эмигрантской) культуры проблемно-тематические комплексы выражаются (или, вернее, становятся сегментами их семантических полей) символическими паттернами, входящими в эстетическую парадигму «переходных эпох».

И первым же образом (одновременно выступающим и в качестве *темы*), на уровне которого осуществляется корреляция «Приглашения на казнь» с журнальными текстами разных дискурсов, выступает образ *тюрьмы*. Образ (тема) тюрьмы входит в парадигму уже знакомой нам *темы страстей* (страданий) и одновременно фундируется мифологемой (русского) *Хаоса*, составной частью семантической структуры которой является. Этот образ (тема) и его символические дубликаты (*Ад, кладбище, Голгофа* и т. п.) репрезентируют *иной мир*, враждебное пространство, локус смерти, чей мифологический генезис позволяет его расценивать как составную часть оппозиции *сакрального/профанного* пространства и, в свою очередь, оппозиции *Космос/Хаос*. Именно как «пространство смерти» представлена (пост)революционная (большевистская) Россия в философско-публицистическом дискурсе «Современных записок».

Очень ярко, в частности, это представление выражено в публицистическом цикле М. Вишняка «На Родине», печатавшемся на страницах журнала почти на всем протяжении его существования. Открывая цикл статьей «Традиции русской журналистики», Вишняк определяет жанр и/или рубрикативный статус своего цикла, оговаривает его характер и цели: «Русские литературно-общественные журналы имеют свою традицию – “внутреннее обозрение”. Обозрение внутренней жизни России фиксировало внутреннее внимание общества на злободневных проблемах. Оно формировало общественное мнение, оттачивало очередные социальные и политические лозунги; определяло направление журна-

ла. На “внутреннем обозрении” политически воспитывались целые поколения русских граждан» (Современные записки. 1920. № 1. С. 205). И здесь же Вишняк пишет об уникальности «внутреннего обозрения» в условиях эмиграции, позволяющих обнаружить истинное положение вещей, истинные новости, как симптоматично выражается автор, «с того света». Заметим, что даже в этой статье вступительного характера Вишняк четко характеризует Советскую Россию как *мертвое пространство*, лишенное признаков *свободной жизни*, превращенное в одну гигантскую *тюрьму*, огромную казарму без права свободы слова и мысли. «Наше положение, – пишет Вишняк, – не тем необычно, что мы выпускаем наш журнал за рубежом. И не тем даже, что лишь случайно, эпизодически и разрозненно просачиваются к нам вести “с того света”, из России. Положение обозревателя внутренней жизни России особенно трудно и необычно тем, что в самой России нет того, что характерно для органической жизни. Нет разнообразия. Нет свежих красок. Нет жизненной пестроты. Ни разных оценок, ни разных отображений. Всюду, насколько хватает глаз, единый, мертвенно-тусклый тон и общий казарменный ранжир. <...> Печати нет не только потому, что власть политически не терпит никаких других органов, кроме своих. Печати нет и по экономическим причинам: потому что нет бумаги, нет краски, нет машин, нет транспорта и телеграфа, нет продуктивного труда, *нет живой России*. Вымирают целые возрасты. Отмирают не только целые разряды людей, но и вещи, учреждения, наука, культура. Замирает всякое движение – литературное и идейное – свойственное жизни. Увы, не столько жизнь приходится обозревать теперь в России, сколько смерть, процессы быстрого и медленного умирания...» (там же. № 3. С. 206).

И чуть ниже, уже в конце статьи, Вишняк говорит о спасительной роли оставшихся свободными «очагов» русской культуры, таких как журнал «Современные записки», противопоставляя при этом – с использованием соответствующей образности – мертвое (российское) и живое (эмигрантское) пространство: «А что Россия будет и будет свободной – это не только утешение людей, лишенных родины

и свободы сегодня и поневоле *взыскующих града нового в будущем*. Это не только убеждение в том, что 150-миллионная нация не может быть обращена в *небытие или в рабство*. <...> Россия приковала к себе взоры всего человечества, проникнув в самые корни внешней и внутренней жизни народов всего мира. И если даже сегодня, когда *Россия ходит по мукам*, – она своею *нежитью* определяет судьбу цивилизации, можно ли сомневаться в том, что *Россия сойдет с креста* и войдет, свободная, в творчество жизни и культуры?» (курсив наш. – А. М.) (Современные записки. 1920. № 1. С. 207).

Обозначенные в «Традиции русской журналистики» тематика и проблематика разрабатываются в последующих статьях цикла. Так, к примеру, образ России как тотального пространства смерти (тюрьмы) развивается в статье с почти классическим «мифологическим» названием «Мы и они». Здесь Вишняк полемизирует с И. Эренбургом и А. Белым, в одной из своих статей противопоставившим «бестелесной» эмиграции «весенний ласкающий сад» Советской России. Сравнив эмигрантов с *жертвой*, «случайно ускользнувшей» из рук *палача* (большевиков), публицист следующим образом характеризует, по его же выражению, «кладбищенское» пространство постреволюционной России и «крестный путь» оставшихся в ней людей: «*Действительность стала страшнее самых страшных мифов*. Миф о Сатурне, который должен был, – но которому не пришлось! – пожрать своих детей, бледнеет перед русской реальностью, представшим “бытовым” пожиранием детей своими матерями. Что может быть выразительнее молящего предсмертного стона русских матерей <...>. Находящиеся между жизнью и смертью прибегают к трупоедству и людоедству, лишь бы продлить свои дни и уйти от кошмарного полотна в тысячи верст, которое образуют трупы, если выложить в ряд уже погибшие от голода миллионы. <...> Те, кто физически не погибли от холода и голода, кого не съели сограждане и кто сам не вынужден питаться человечиною в живом или мертвом виде, те опустошены духовно... <...> Только переступив *долину стонов и смерти*, на известном расстоянии от нее, силой поэтического вдохновения мож-

но воссоздать из себя вместо *кругов российской Ада* «весенний ласкающий сад», в котором те, кто обречен умереть, «умирают любя»» (курсив наш. – А. М.) (Современные записки. 1920. № 1. С. 333, 337).

Как хорошо видно, А. Белый и М. Вишняк присваивают пространству Советской России прямо противоположный статус. У А. Белого это локус *сакральный* (репрезентируемый «райской» символикой сада), у М. Вишняка же, наоборот, это локус *профанный* (репрезентируется дантевской символикой «нижнего мира» и символикой «страстей» – круги *Ада, кладбище, крестный путь* и др.). Эта художественная образность, прекрасно иллюстрирующая процессы мифологизации социальной реальности в текстах массовой коммуникации даже в рамках публицистического дискурса, естественно, активно эксплуатируется в рамках художественного дискурса, обеспечивая единство *русского текста* и семантически структурирующего его «эмигрантского мифа». Образ тюрьмы как в символическом, так и в прямом своем значении (что не мешает, впрочем, ему так же двигаться в парадигме темы *страстей*) в текстуальном пространстве «Современных записок» встречается не раз. Достаточно назвать героев романов М. Алданова «Ключ» (Современные записки. 1928–1929. № 35, 36, 38–40) и М. Осоргина «Сивцев Вражек» (там же. 1926. № 27; 1927–1928. № 33–34), томящихся в советских застенках.

Для нас показательно, что в последнем из названных романов, обильно снабженном многочисленными публицистическими отступлениями, (пост)революционная Россия жестко идентифицируется не только как пространство *Хаоса*, но и как *проклятое пространство*, все обитатели которого – узники, приговоренные к пожизненным и роковым мукам навсегда отвернувшимися от них богами: «Ни одиннадцатое ноября, ни следующие дни ничем не были отмечены в ряде холодных и снежных дней. В газетах, которых не читали, были напечатаны коротенькие заметки о перемирии, заключенном на европейских фронтах; но это не имело никакого интереса и значения в глазах людей, стоящих в очередях и мечтавших о жире и сахаре. В тех же газетах с прекрасной откровенностью были напечатаны списки расстрелянных за после-

днюю неделю; это было интересно для родственников и близких; остальные, понаслышке, повторяли цифру, которой не верили, и несколько имен, казавшихся знакомыми. Как голод, как холод, как тиф, – расстрелы стали явлением быта, и тревожила мысль только ночью, когда страхи стужались над головами тревожно спавших граждан самой свободной в мире страны. <...> Если на небесах, за снежными облаками, собрался в это время ареопаг судей вышних, – вряд ли приговор их отличался от приговора людского. Русский народ, изменник и мученик, не имел адвоката ни там, ни здесь и, погруженный в личные заботы, не явился ни на суд божеский, ни на суд человеческий; приговор вынесен был ему заочно»<sup>5</sup>.

В отличие от вышеприведенных примеров символическая наполняемость образа тюрьмы в «Приглашении на казнь» доведена до точки экстремы. Берущее начало в эмигрантской критике и общепринятое в набоковедении мнение о том, что заточение Цинцинната – это одновременно и «общая фантазмагория жизни как тюрьмы духа» [9, с. 176], лишним доказательств не требует. Оригинальное и серьезное исследование этой метафоры в свое время предпринял С. Давыдов в первой появившейся на русском языке монографии о Набокове «“Тексты-матрешки” Владимира Набокова». Всю изошренную символику и метафизику романа он сводит к гностической мифологии с ее приматом духовной свободы над материальной изоляцией. «В гностических текстах, – пишет С. Давыдов, – “тюрьма” является не только символом заключенности человека в материальном мире, но и символом человеческой плоти, в которой томится душа-узница. <...> Тюремная крепость сама заключена в космическую тюрьму, снабженную подставной бутафорской луной (луна – гностический символ одного из семи архонтов), которую невидимый манипулятор то снимает, то прикрепляет к кулисе ночи» [6, с. 79]. Развивая этот интерпретационный вектор, заключение Цинцинната можно даже представить как нахождение в плену устаревших литературных форм и попытку обрести свой истинный художественный «голос» (см. об этом: [15, с. 81–107]).

Семантическая амплитуда образа, как хорошо видно, максимально широка. Имма-

нентное, внетекстуальное прочтение «Приглашения на казнь» позволяет актуализировать самые различные, подчас неожиданные ракурсы образа тюрьмы и – шире – того мира, пленником которого оказался Цинциннат. Включение же образа в *русский текст*, наоборот, сужает его семантический потенциал, конкретизирует направление смысловых векторов, в первую очередь активизируя социологические коды их прочтения. С нашей стороны было бы довольно грубой ошибкой напрямую соотносить этот образ с большевистской Россией и (пост)революционными экзекуциями, описанием которых столь богато текстуальное пространство «Современных записок». И в то же время эта связь не может не быть проявлена с достаточной мерой четкости – контекстуальное окружение не дает возможности для ее элиминации. Более того, в условиях «русского текста» указанный образный параллелизм становится доминирующим, но механизм переноса значений в данном случае подразумевает их прохождение через целый ряд *символических референций*, выполняющих роль своеобразных смысловых «фильтров».

Чтобы обозначить эту смысловую цепочку, прежде всего необходимо уяснить специфический взгляд Набокова на русскую революцию и особенно на Советскую Россию, стабильно отчужденное отношение к которой писатель пронес через всю свою жизнь. Так, на заданный интервьюером в 1969 году вопрос «Как вы определили бы отчуждение, которое испытываете к современной России?» Набоков ответил: «Я проклиная и презираю диктатуру». Характерен и ответ на последующий вопрос: «Вы называете революцию, происшедшую там, банальной. Почему?» – «Потому что за ней последовала банальная историческая картина кровопролития, обмана, гонений, потому что она предала демократический идеал и потому что единственное, что она была способна пообещать советскому гражданину, – материальные блага, затрепанные обывательские ценности, подделку под западные продукты питания и товары и, конечно же, икру для генералов в орденах» [16, с. 288]. В своих многочисленных интервью, служащих для нас истинным кладезем для уяснения писательской позиции, Набоков неоднократно

называет Советскую Россию «отсталой» и «провинциальной» страной<sup>6</sup>, испытывая сожаление отнюдь не по поводу промышленных неудач своей бывшей родины.

Очень важно понять, что в первую очередь писатель не мог принять той *духовной провинциальности*, в которую погрузилась, по его мнению, Россия. Он был убежден, что именно духовное варварство порождает (и в то же время является обязательным атрибутом) так ненавидимые Набоковым тиранию и (политическое) насилие. Приоритет всегда отдавался свободе мысли и искусства, ее же потеря ведет (или сопровождает) к крайним формам физического насилия, насилия в «государственном» масштабе. В 1963 году писатель говорил, что «мои политические убеждения остались такими же примитивными и неизменными, как старый замшелый утес. Они настолько классические, что их можно назвать банальными. Свобода слова, свобода творчества. Проблема социальной или экономической структуры идеального государства меня не слишком волнует. Мои желания скромны. Портреты главы правительства своими размерами не должны превышать почтовую марку. Никаких пыток и казней» [16, с. 145]. Нарушение последних, венчающих все остальные, условий стоит в центре сюжетной структуры «Приглашения на казнь», причем объяснение «вины» Цинцинната – непохожесть на всех остальных – сегодня рискует попасть в разряд трюизмов.

В сложившейся герменевтической ситуации мы сталкиваемся с интерпретативной дуальностью. С одной стороны, перед нами картина экзистенциального одиночества/наказания творческой (непохожей, «иной») личности<sup>7</sup>, с другой – актуализированная обрисовка «собирающего» образа тоталитарного, авторитарного режима, жертвой двух страшных воплощений которого пришлось стать и Набокову<sup>8</sup>. Не отрицая корреляции между этими интерпретативными планами, мы, разумеется, остановимся на втором из них. Для начала обозначим, что Набоков при создании этого собирающего образа открыто использует *игровые* повествовательные стратегии (см. об этом: [12; 13; 15]). Коротко говоря, наблюдение М. Фуко о принципиальном переносе в Новое время пенитенциарного механизма с тела на

душу осужденного в «Приглашении на казнь» доводится до абсурда.

Фуко пишет: «Наказание и его исправительное воздействие – процессы, развертывающиеся между заключенным и надзирателем. Эти процессы приводят к преобразованию всего индивида: его тела и привычек – посредством ежедневного принудительного труда, его сознания и воли – благодаря духовному попечению. <...> Но это преобразование вверено самой администрации. Одиночества и самоанализа недостаточно; недостаточно и чисто религиозных увещеваний. Работа над душой заключенного должна производиться как можно чаще. *Тюрьма*, являющаяся административным аппаратом, *должна быть* в то же время *машиной по изменению сознания*. При поступлении в тюрьму заключенному зачитывают устав»<sup>9</sup> (курсив наш. – А. М.) [19, с. 184].

Весь этот «комплекс средств, “побуждающих к добру”» [там же, с. 178] в условиях массовых уничтожений начала XX века сам по себе немислим, отвратителен и абсурден. Набоков заключает всю эту – гротескную уже по своей природе – ситуацию в особые игровые условия, доводит до «логического» предела, моделирует ее чудовищную этику в фантазмагорическом образе окружающего Цинцинната мира-тюрьмы, навязчиво предлагающего герою свою филистерскую добродетель.

Исторический характер этих референций более чем отчетлив и без включения романа в поле *русского текста*, с проведением же этой процедуры его констатация становится неизбежной. «Окружая приговоренного к смерти Цинцинната жизнерадостной заботой, тюремщики, по словам Набокова, поят его «молоком доброты» из ведра, «на дне которого лежит дохлая крыса». Роберт Олтер справедливо сравнивает дружескую поддержку и высокопарные фразы Родрига Ивановича и м-сье Пьера с духовными оркестрами, которые играли патриотические марши, приветствуя заключенных, прибывающих в гитлеровские лагеря смерти, или с духоподъемными лозунгами вроде «Arbeit macht Frei»<sup>10</sup> над их воротами. Господствующая ложь ради якобы высоких идеалов царяла также и в Советской России – как в литературе (в повести «Шоколад» Тарасова-Родионова казнь безвинного человека оправдывается необходимостью доказать, что

революция может позволить себе не признавать никаких ценностей, даже самой справедливости, так и в реальности (во время показательных процессов середины 1930-х годов Бухарин и старые большевики пришли к убеждению, что им следует признать себя троцкистами или иностранными шпионами ради дела, которому они посвятили свои жизни)» [4, с. 479–480].

Набоков, изображая фантазмагорическое будущее, моделирует не менее фантазмагорическое настоящее, эпоху одновременного расцвета двух ненавидимых писателем тираний, общим (при всей их «исторической» разности) между которыми остается одно – чудовищный примат общего над частным, большого над малым, «коллектива» над личностью, посредственности над талантом, брутальности над хрупкостью, *своего* над *другим*. Последняя – «предельная» – оппозиция вплотную подводит нас к многочисленным крайне любопытным *мифологическим* модулям в романе Набокова, обеспечивающим как внутреннюю непротиворечивость «эмигрантского мифа», так и архетипическую генетику мифологемы *Хаоса* на новом, но остающемся всегда прежним образом и (мета)историческом материале.

Одним из самых ярких образов, претендующих на роль мифосимволического паттерна в семантической структуре мифологемы *Хаоса*, в «Приглашении на казнь» выступает фигура *трикстера* в лице второго по значимости героя романа – палача м-сье Пьера<sup>11</sup>. Наш выбор отнюдь не случаен – этот образ представляет собой точку пересечения практически всех смысловых векторов набоковского текста, «герменевтическую отмычку», взламывающую его кодовую систему, структурированную, как убедимся, именно мифологическими оппозициями. «Что-нибудь мифологическое?» – предлагает Цинциннату чтение «на последнюю ночь» тюремный библиотекарь. «Не стоит», – отказывается тот, еще не зная, что спустя несколько дней, вычеркнув слово «смерть» из своего дневника, обретет бессмертие. Нарратив становится реальностью, реальность превращается в текст – Цинциннату уже нет необходимости смотреть на миф извне, когда он сам оказывается в него погруженным, становясь его героем и его творцом.

Трикстер представляет собой излюбленного персонажа мифов североамериканских индейцев, плута и обманщика; впоследствии так стали именовать пародийного двойника всякого культурного героя. Их дихотомия, как известно, нашла отражение как в средневековой, так и в секуляризованной литературной традиции Нового и Новейшего времени. «Северная Америка дает классические примеры мифологического плута – этого далекого предшественника средневековых шутов, героев плутовских романов, колоритных комических персонажей в литературе Возрождения и т. п. Мифические герои часто действуют хитростью и коварством, в силу того что “ум” в первобытном сознании не отделен от хитрости и колдовства. Только по мере того как в самом мифологическом сознании возникает представление о различии хитрости и ума, обмана и благородной прямоты, социальной организации и хаоса, развивается фигура мифологического плута как двойника культурного героя. Ворон и сходные с ним персонажи фольклора индейцев (и палеоазиатов) в отличие от плутоватых героев океанийского мифа, например того же Мауи, не просто прибегают к хитрости, а совершают трюки, которые являются пародией на соответствующие серьезные деяния культурных героев или шаманов, на священные ритуалы, их шутовской сниженной версией. В трикстере выпячиваются низменные инстинкты (обжорство, похотливость), ведущие его к асоциальным поступкам... <...> Такой двойственный персонаж, как культурный герой (демиург) – трикстер, сочетает в одном лице пафос упорядочивания формирующегося социума и космоса и выражение его дезорганизации и еще неупорядоченного состояния. Это противоречивое состояние возможно в силу того, что действие в соответствующих сказочно-мифологических циклах отнесено ко времени до установления строгого миропорядка, то есть к мифологическому времени. Следует при этом учесть, что деятельность отрицательного варианта культурного героя (типа То Каруву в Меланезии) или трикстера типа Ворона тоже, в сущности, парадигматична, поскольку она предопределяет негативные явления и профанные действия, совершающиеся в позднейшие времена» [14, с. 188–189].

Впоследствии «разворачивание» семантики фигуры трикстера шло по двум основным линиям, пересечение которых давало и продолжает давать любопытные мифологические конвергентные, и набоковский м-сье Пьер исключения здесь не составляет. Первая линия подразумевала разработку «формальной» стороны образа – так в литературе (и других формах коммуникации) появляется многочисленный обряд относительно «самостоятельных» плутов, шутов и дураков, призванных, по мысли М. Бахтина, актуализировать в произведении «слишком человеческие» ценности и потому стоящих вне общепринятых норм<sup>12</sup>. Вторая учитывает формально-содержательную его составляющую, прежде всего то, что в основе механизма создания образа трикстера лежит дихотомия *части и целого*. Синкретика «первобытного» мышления постепенно уступает место ментальной дуальности (то, на что указывает Е. Мелетинский), усиление которой в рамках иудеохристианской традиции приводит к массовому появлению в европейской литературе (особенно эпохи романтизма) образов двойников («Удивительная история Петера Шлемиля» А. Шамиссо, «Вильям Вильсон» Э. По, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона и др.).

Последняя линия оказывается в центре внимания социогуманитарной мысли XX века, в частности размышлений К.Г. Юнга о наличии «теневого» двойника личности человека или К. Леви-Строса о функциях медиации в системе мифоментальных оппозиций<sup>13</sup>. В этом случае в качестве основного условия выделения фигуры трикстера берется именно его роль *пародийного двойника* героя, его второго, контактного «Я», на откуп которому отдаются «нижние», темные варианты героических деяний. На первый план здесь выходят такие черты, как двойственность, неопределенность, непредсказуемость поступков и их мотивации, провокативность действий, профанация серьезного («святого»), стремление к подвохам, желание искушить («испытать») и т. д.

Фигура трикстера с подобным семантическим наполнением становится не только неотъемлемым элементом, но ведущим образным конструктом, одним из главных символических репрезентантов эстетической и

коммуникативной парадигмы *всякой переходной эпохи*, культуры в эпоху социального хаоса. Важные суждения по этому поводу мы находим у Н.А. Хренова, который, заметив, что «переходная эпоха вызывает к жизни одни и те же повторяющиеся элементы», констатирует «любовь в XX веке к комедии и к ее основной фигуре – трикстеру» [21, с. 351]. Справедливость этих суждений со всей очевидностью подтверждает и тот факт, что образ трикстера как носителя *деструктивного* и *дестабилизирующего* начала неизбежно сопровождается и стандартизирует любую *кризисную* эпистему. В своей работе «Трикстер и древнегреческая мифология» К. Кереньи пишет, что трикстер обнаруживает «свою истинную природу *духа беспорядка, противника границ...* <...> Беспорядок – неотъемлемая часть жизни, и трикстер – воплощенный дух этого беспорядка. Его функцией... является внесение беспорядка в порядок и, таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного». И здесь же, заметив, что эти функции продолжает плутовской роман, К. Кереньи приводит очень важный для нас пример: «Гете написал своего «Рейнеке-Лиса» во времена *Французской революции*, и этот эпос о похождениях Трикстера – классический пример подобного рода литературы» (курсив наш. – А. М.) [10, с. 257–258]. То есть в эпоху революционного кризиса, когда мифологема *Хаоса* особенно активно репрезентирует в массовом сознании и массовых коммуникациях, фигура трикстера получает особую легитимность, занимает особое положение на смысловом пространстве «прецедентных текстов», и набоковское «Приглашение на казнь», включенное в *русский текст* «Современных записок», – ярчайшее тому доказательство.

Как и положено героям-трикстерам, набоковский м-сье Пьер не играет в романе самостоятельной роли, а выступает как трикстер лишь *по отношению* к главному герою, Цинциннату. Вообще, пара Цинциннат – м-сье Пьер связана у Набокова целой сетью мифо-символических отношений, подчас тонкой и незримой, но несравнимо более прочной, чем та, что плетется игрушечным пауком, живущим в цинциннатовой камере. Эти отношения – с чрезвычайно подвижными, как уви-

дим, смысловыми акцентами и системой взаимных отсылок и взаимных включений – представлены в ряде оппозиций: *жертва/на- лач; индивид/государство (общество); частное/коллективное; свой/чужой; истинное/ложное; естественное/искусственное (театральное); духовное/материальное; Бог/дьявол (Христос/Антихрист); царь/ шут; жизнь/смерть; дитя/взрослый; же- них/невеста; больной/доктор; священное/ профанное, живое/мертвое*. Обобщающим для них, как и в других случаях, выступает противопоставление *Космоса* и *Хаоса*. Таким образом, анализ образа в рамках указанных оппозиций будет стоять в центре нижеследующей интерпретации.

В «Приглашении на казнь» четко прослеживается разграничение двух противопоставленных друг другу локусов и соответствующее разведение двух темпоральных векторов. У Набокова это находит отражение в оппозиции «там/тут», противопоставлении *этого мира* (профанного, «испорченного», ложного) и *того мира* (сакрального, истинного, «настоящего»), наличие которого прозревает заточенный в *этом* мире-тюрьме Цинциннат: «Тупое “тут”, подпертое и запертое четою “твердо”, темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое... Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия<sup>14</sup>. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. <...> Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер... <...> Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; тем все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» (Современные записки. 1935. № 59. С. 56–57).

Сакральный локус у Набокова также представлен символикой *сада* в виде Тамариных Садов – *заповедного* места, где *когда-то*, влюбленный, Цинциннат был счастлив. «Изредка наплыв благоухания говорил о

близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где, бывало, когда все становилось невтерпеж и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтатам далекого оркестра...» (Современные записки. 1935. № 58. С. 11); «Цинциннат, приложив ладонь к щеке, в неподвижном, невыразимо-смутном и, пожалуй, даже блаженном отчаянии, глядел на блеск и туман Тамариных Садов, на сизые, тающие холмы за ними, – ах, долго не мог оторваться...» (там же, с. 30) <sup>15</sup>.

Хорошо видно, что сакральная топика – *иеротопия* – в «Приглашении на казнь» жестко соотносена с сакральной же темпоральностью. Время недолгого счастья Цинцинната отнесено в *прошлое*, чтобы, как выяснится в финале романа, вновь повториться (но уже на уровне иного – «посмертного» – опыта) в *будущем*. Главный герой романа ощущает не только свою причастность к этому спасительному будущему, но и внутреннюю связь с миром прошлого, деградировавшим в убогое и ненастоящее *настоящее*. Рассматривая взятый в тюремной библиотеке старый журнал, одно из немногих свидетельств «едва вообразимого века» (то есть Цинциннат обращается к периодическим текстам Культуры – ее *место-держателям*), он неожиданно чувствует всю красоту навсегда ушедших «легендарных» времен: «То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью, обусловленный тем преклонением, которым окружался труд, шедший на их выделку. То были годы всеобщей плавности; маслом смазанный металл занимался бесшумной акробатикой, ладные линии пиджачных одежд диктовались неслыханной гибкостью мускулистых тел; текучее стекло огромных окон округло загибалось на углах домов; ласточкой вольно летела дева в трико – так высоко над блестящим бассейном, что он казался не больше блюдца; <...> Все было глянцевиито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокру-

жения, что земля ушла из-под ног и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?... очутившись как бы в другом измерении. – Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, – две-три машины, два-три фонтана, – и никому не было жаль прошлого, да и само понятие “прошлое” сделалось другим» (Современные записки. 1935. № 58. С. 35–36) <sup>16</sup>. Цинциннат отмечает «молодость», *новизну* этого далекого «сверкающего» мира, что легко соотносимо с мифологическим понятием *Начала*, возврат к которому и обуславливал механизм основанных на повторении ритуалов. Один из таких ритуалов выполняет Цинциннат, начав вести дневник – путь к восстановлению, возрождению, *обновлению* утраченного мира: «Небольшой труд... запись проверенных мыслей... Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как *первое утро* в незнакомой стране. То есть я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, – и, когда он пройдет через это, *мир будет чище, омыт, освежен*» (курсив наш. – А. М.) (там же, с. 36).

Мир настоящего в «Приглашении на казнь», как в большинстве мифологических систем, является результатом деградации мира прошлого, результатом *отпадения от Начала* (ср. онтологию зла в христианской метафизике или этиологию *Золотого века*), удаления от *Истоков*, ухода от первоначального *блага* культуры. Упадок здесь охватывает все формы социальной жизни, но, что очень важно для Набокова, это мир застывших языковых, ментальных форм: «Окружающие понимали друг друга с полуслова, – ибо не было у них таких слов, которые кончались когда-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями. В пыльном маленьком музее <sup>17</sup>, на втором Бульваре, куда его водили в детстве и куда он сам потом водил питомцев, были собраны редкие, прекрасные вещи, – но каждая была для всех горожан, кроме него, так же ограничена и прозрачна, как они сами друг для друга. То, что не названо, – не существует. К сожалению, все было названо» (Современные записки. 1935. № 58. С. 16). Впрочем, «слова и вещи» этого бутафорского мира представлены в неразрывном

единстве, и ограниченность первых ведет к распаду и обветшалости вторых: «На севере разлеглась равнина, по ней бежали тени облаков; луга сменялись нивами; за изгибом Стропи виднелись наполовину заросшие очертания аэродрома и строение, где содержался почтенный, дряхлый, с рыжими, в пестрых заплатках, крыльями самолет, который еще иногда пускался по праздникам – главным образом для развлечения калек. Вещество устало. Сладко дремало время» (там же, с. 70).

Но в центре романа, в фокусе авторской перспективы находится «распад» и буафорская природа не столько слов и вещей, сколько романских персонажей<sup>18</sup>. Так, два центральных из них – Цинциннат и м-сье Пьер – призваны символизировать эти два противопоставленных друг другу мира, два различных начала, в обобщающей классификации К. Леви-Строса представленных как *культурное* и *природное*. В мифологической парадигме эти начала персонифицируются в образах героя (начало человеческое, культурное, «вареное») и его двойника-трикстера (начало звериное, природное, «сырое»). Пара Цинциннат – м-сье Пьер удивительно четко дублирует это соотношение, но формально-игровой характер этого параллелизма отходит на второй план, если обратиться к более серьезному вопросу его *функции*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Конечно, до публикации роман подвергся тщательной доработке. Примечательно и то, что «Приглашение на казнь» было написано летом 1934 года, в период работы над «Даром», сразу по окончании «Жизнеописания Чернышевского». Это позволило Н. Букс сказать о том, что четвертая глава, «этот самостоятельный текст, не просто связан с «Приглашением на казнь» творческой хронологией, но образует с романом тематический, сюжетный и композиционный диптих» [5, с. 116].

<sup>2</sup> Мысль о метафизической доминанте набоковского творчества получила детальную разработку в исследовании В.Е. Александрова, сделавшего целый ряд ценных наблюдений о специфике понимания писателем «реальности», когда он «полностью переосмысливает понятия «естественного» и «искусственного», делая их, по существу, синонимами. Если и можно выделить какую-то одну идею, могущую быть «ключом» к Набокову, то вот

она. В свете этого критического переосмысления набоковские текстуальные узоры и вторжения в ход вымышленных событий аналогичны формирующей роли потусторонности по отношению к человеку и природе: металитературность – это маска и модель метафизики. <...> Самым общим образом говоря, Набоков в характерных образцах своего творчества воссоздает романтическую идею художника как соперника Бога, а художественные творения рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира» [1, с. 26–27].

<sup>3</sup> Например, первый биограф Набокова Э. Филд продолжает и развивает мысль эмигрантских критиков, что в основе «Приглашения...» лежит реализация известного афоризма «Жизнь есть сон»: «Цинциннат есть истинный художник, позволивший поработить себя мертвому, шаблонному искусству. И возвращается он не к жизни, но к сфере чистого искусства» [24, с. 195]. Статус романной реальности с помощью «логики сна» определяют и некоторые другие исследователи «Приглашения...» [18, с. 177]. Так, Л. Фостер убеждена, что в мире этого романа «могут преобладать прозаические черты, но он может соскальзывать в фантазмагорию. Стилистические колебания возможны в диапазоне от «свободной ассоциативности» до вполне традиционного описания предметного мира» [там же, с. 178]. Нельзя не сказать и об интересных наблюдениях Г. Барабтарло, связывающего, с одной стороны, процессы «письма» Цинцинната и его освобождения, а с другой – «метареальность» набоковской книги и «метареальность» мира ее героев: «Но куда душа Цинцинната не расстанется с теплым, родным коконом, ему нельзя знать, что нелепо воображать, будто он может быть смертен (а между тем читатель знает это с самого начала). <...> Он и впрямь ошибается и сам неясно сознает свою ошибку, зачеркивая последнее слово в своем журнале, смерть, потому что оно явственно не то, что он хочет сказать. Несколько раньше он назвал “воображение” своим спасителем, причем сказал он это как-то механически, как бы по подсказке из суфлерского ящика, как бы повторяя за тем, кто знает наверное. <...> Кажется, впрочем, что эти существа населяют следующий роман Набокова, “Дар”, в конце которого его герой говорит, что хочет перевести “по-своему” кое-что из “одного старинного французского умницы” (Пьера Деланды); я думаю, что это и есть “Приглашение на казнь”, книга, которая в сущности своей есть сновидение, объятое другим сновидением...» [2, с. 62].

<sup>4</sup> А.К. Жолковский вписывает «Приглашение на казнь» в антиутопическую традицию именно на уровне развития в романе темы *сна*: «Поэтому тема Сна оказывается центральной. Сновидения, особенно эротические, запрещены (!), но, конечно, снятся

Герою (они – “облагороженная полудействительность”), и вообще все время неясно, что сон, а что явь. Скорее всего призрачным кошмаром является весь картонный мир романа с его стилизованными персонажами и рушащейся в конце статуей капитана Сонного (!), а смерть будет пробуждением к подлинной жизни» [9, с. 176]. А.А. Долинин прямо говорит о том, что в романе показано «торжество тоталитаризма», которое у Набокова «сопряжено с потерей памяти и знаний... с иссяканием творческой энергии и мысли, с упадком, разложением всей культуры в целом» [7, с. 465].

<sup>5</sup> Глава «Изменники» была включена М. Осоргиним в текст романа позже, поэтому мы цитируем ее по полному варианту: Осоргин, М. А. *Времена* : автобиограф. повествование. Романы. – М. : Современник, 1989. – С. 548–549.

<sup>6</sup> В интервью 1962 года Набоков призвал «не забывать, что за эти сорок лет Россия стала чудовищно провинциальной, не говоря о том, что людям приказывают, что им читать и о чем думать» [16, с. 117].

<sup>7</sup> Слишком частые, но в данном контексте справедливые сравнения «Приглашения на казнь» с творчеством Ф. Кафки Набоков не приветствовал, хотя свое литературное родство с пражским сновидцем признавал охотнее, чем с кем-либо из русских авторов: «В отличие от Бунина, представителя традиционной России, я таковым не являюсь. Я чувствую гораздо более тесную связь, например, с Кафкой...» [там же, с. 90]. Однажды высказанное писателем замечание о том, что истинный художник всегда изгнанник, лишний раз подтверждает это сравнение.

<sup>8</sup> В 1919 году семья Набоковых, спасаясь от захвативших Крым большевиков, перебирается в Европу. В 1940-м писатель с женой и сыном бежит в США, пытаясь скрыться от эскалации фашизма.

<sup>9</sup> В начале романа директор тюрьмы торжественно зачитывает Цинциннату жизнерадостное приветствие: «Он развернул листок и, не надевая роговых очков, а только держа их перед глазами, отчетливо начал читать: “Узник! В этот торжественный час, когда все взоры...” Я думаю, нам лучше встать, – озабоченно прервал он самого себя и поднялся со стула. Цинциннат встал тоже. “Узник! В этот торжественный час, когда все взоры направлены на тебя, и судьи твои ликуют, и готовишься к тем произвольным телодвижениям, которые непосредственно следуют за отсечением головы, я обращаюсь к тебе с напутственным словом. Мне выпало на долю, – и этого я не забуду никогда, – обставить твоё житье в темнице всеми теми многочисленными удобствами, которые дозволяет закон. Посему я счастлив буду уделить всевозможное внимание всякому изъявлению

твоей благодарности, но желательно в письменной форме и на одной стороне листа” (Современные записки. 1935. № 58. С. 10).

<sup>10</sup> Труд – путь к свободе (*нем.*). От себя добавим факты «трогательной» заботы Гимmlера о быте и душевном благополучии своих подопечных в Освенциме или всероссийской благодарности «товарищу» Сталину за «счастливое детство». По отношению к «ребенку»–Цинциннату тюремщики ведут себя как добрые доктора (к четырем нестерпимым для Набокова докторам – Фрейду, Живаго, Швейцеру и Кастро – в данном контексте можно было прибавить еще двоих – доктора Геббельса и доктора Гильотена), заботливо пекущиеся о его здоровье. «Все хорошо? Ничего не болит?» – участливо спрашивает Цинцинната директор тюрьмы (там же, с. 20). «Вы довольны помещением? По ночам не холодно? Кормят вас досыта?» – вторит директору м-сье Пьер несколькими десятками страниц ниже (там же. № 59. С. 50).

<sup>11</sup> Образ Пьера как трикстера уже анализировался нами ранее (см.: [15, с. 107–138]). Предлагаемая сегодня версия анализа расширена и, разумеется, переориентирована на иные цели.

<sup>12</sup> «Им присуща своеобразная особенность и право быть *чужими* в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно из них не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плуга еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак – “не от мира сего” и потому имеют особые права и привилегии. Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. <...> вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие – но другого у них и нет)» [3, с. 88–89]. Как видим, с этой линией связана мощная (прежде всего присущая средиземноморскому культурному ареалу) традиция отождествления безумного и божественного (справедливого, правдивого), например, почитание юродивых в Древней Руси и т. д. Сегодня эта традиция продолжается в таких «прецедентных текстах», как «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Школа для дураков» С. Сокколова, «Форест Гамп» Р. Земекиса и др. Крайне любопытно этот феномен объясняет Р. Жирар, сводя его к отсутствию у «сумасшедшего» адаптации к «договорной» лжи культуры: «“Душевная болезнь” и бунт – совершенно так же, как жертвенный кризис, на который они похожи, – обрекают индивида на такие формы лжи и насилия, которые, разумеется, намного хуже, чем пригодные для осуществления этого сокрытия жертвенные формы, но при этом, однако, намного *правдивее*, чем они. В основе многих психических расстройств лежит жаж-

да истины, неизбежно не замечаемая психоанализом, – смутный, но радикальный протест против насилия и лжи, неотделимых от *любого установленного человеком порядка*» [8, с. 216].

<sup>13</sup> В «Психологии образа трикстера» Юнг полагает, что трикстер «является “психологемой”, чрезвычайно древней архетипической психологической структурой. В своих наиболее отчетливых проявлениях он предстает как верное отражение недифференцированного человеческого сознания, <...> своего рода второй личностью более низкого и неразвитого характера... Думаю, что я нашел подходящее определение для этого компонента образа, назвав его тенью» [22, с. 343–345]. В свою очередь Леви-Стросс говорит, что в трикстере «остается что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть. Отсюда двусмысленность и противоречивость его характера» [11, с. 203].

<sup>14</sup> Разумеется, более всего такое разделение двух миров напоминает платоновское учение об идеях, хотя сам Набоков и пытался дистанцироваться от «пещерных дел» философа (см.: [16, с. 184–185]). И все же – в контексте нашего исследования – нельзя не указать определенную близость «Приглашения на казнь» и «Государства», особенно когда идет речь о платоновском институте «попечителей», послужившем, по мнению А. Ульяновского, неким прообразом инспирируемой элитой политической и социальной мифологии (см.: [17, с. 44]).

<sup>15</sup> Во время визита к «отцам города» Цинциннат неожиданно видит неизменный символический атрибут сакрального усадебного локуса – заброшенный особняк: «Вдруг с резким движением души Цинциннат понял, что находится в самой гуще Тамариных Садов, столь памятных ему и казавшихся столь недостижимыми; мгновенно приложив одно к одному, он понял, что не раз с Марфинькой тут проходил, мимо этого самого дома, в котором был сейчас и который тогда ему представлялся в виде белой виллы с забытыми окнами, сквозившей в листве на пригорке...» (Современные записки. 1936. № 60. С. 90). Любовь к Марфиньке и ощущение счастья жестко ассоциируются героем с Тамариными Садами, но и то и другое (как свойственно хронотопу *рая*) им мыслятся *утраченными* и оскверненными изменами жены, превращенными в ад: «Как страшно было уловить тот изгиб, ту захлебывающуюся торопливость, – все то, что было моим в тенистых тайниках Тамариных Садов, – а потом мною же утрачено. Сосчитать, сколько было у нее... Вечная попытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, – смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не увидеть нижней части чудовища, верхняя часть которого, вполне благообразная, представляет собою молодую женщину и мо-

лодого мужчину, видных по поясу за столом, спокойно питающихся и болтающих, – нижняя часть – это четырехное нечто, свивающееся, бешеное... Я опустился в ад за оброненной салфеткой» (там же. 1935. № 58. С. 45). Обратим внимание на образ *чудовищного* образования, в виде которого предстают перед Цинциннатом Марфинька и ее любовник. Этот образ напрямую соотносится с важнейшей в антропологии Р. Жирара категорией «чудовищного двойника», фундирующей ситуацию социального («жертвенного») кризиса.

<sup>16</sup> В сюжетной структуре современной антиутопии (ср. «1984» Д. Оруэлла, «451° по Фаренгейту» Р. Бредбери, «Мы» Е. Замятина и др.) важным элементом выступают найденные героем «артефакты» прошлой – более человеческой и естественной – культуры; часто в качестве таковых выступает (запрещенная) книга как часть уничтоженного или (не)восстанавливаемого Текста культуры, а также записи, которые ведет герой в надежде обрести собственную целостность и идентичность.

<sup>17</sup> Здесь мы опять сталкиваемся с символической *музей*, репрезентирующей на пространстве *русского текста* «Современных записок» навсегда ушедшее (русское) прошлое.

<sup>18</sup> В «откровенной беседе» с «бодрым и веселым» адвокатом Цинциннат признается: «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров – и все то, что сходит у нас за жизнь. <...> Из всех призраков, окружающих меня, вы, Роман Виссарионович, самый, кажется, убогий...» (Современные записки. 1935. № 58. С. 24).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров, В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров. – СПб. : Алетейя, 1999. – 320 с.
2. Барабтарло, Г. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Гиперион, 2003. – 324 с.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотоп в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 11–194.
4. Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: биография / Б. Бойд. – М. : Независимая газета; СПб. : Симпозиум, 2001. – 695 с.
5. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М. : Новое лит. обозрение, 1998. – 268 с.
6. Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб. : Карцидели, 2004. – 158 с.
7. Долинин, А. А. Цветная спираль Набокова / А. А. Долинин // Набоков В. В. Рассказы; Пригла-

шение на казнь : роман, эссе, интервью, рецензии. – М. : Книга, 1989. – С. 438–467.

8. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 400 с.

9. Жолковский, А. К. *Блуждающие сны и другие работы* / А. К. Жолковский. – М. : Наука, 1994. – 428 с.

10. Кереньи, К. Трикстер и древнегреческая мифология / К. Кереньи // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб. : Евразия, 1999. – С. 241–265.

11. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : Наука, 1985. – 536 с.

12. Линецкий, В. «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове / В. Линецкий. – СПб. : Тип. им. Котлякова, 1994. – 216 с.

13. Люксембург, А. М. Магистр игры Виван Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура) / А. М. Люксембург, Г. Ф. Рахимкулова. – Ростов н/Д : Изд-во Ин-та массовых коммуникаций, 1996. – 202 с.

14. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М. ; СПб. : Академия исследования культуры : Традиция, 2005. – 240 с.

15. Млечко, А. В. Игра, тетатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова / А. В. Млечко. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2000. – 188 с.

16. Набоков о Набокове и прочем : интервью, рецензии, эссе / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Независимая газета, 2002. – 704 с.

17. Ульяновский, А. В. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы / А. В. Ульяновский. – СПб. : Питер, 2005. – 544 с.

18. Фостер, Л. «Посещение музея» Набокова в свете традиции модернизма / Л. Фостер // Грани. – 1972. – № 85. – С. 176–187.

19. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М. : Ad Marginem, 1999. – 480 с.

20. Ходасевич, В. Ф. Колеблемый треножник : избранное / В. Ф. Ходасевич. – М. : Сов. писатель, 1991. – 688 с.

21. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

22. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. ; К. : Совершенство : Port-Royal, 1997. – 384 с.

23. Connolly, J. W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others / J. W. Connolly. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – 356 p.

24. Field, A. Nabokov: His Life in Art : a critical narrative / A. Field. – Boston ; Toronto : Little, brown and company, 1967. – 296 p.

## “INVITATION TO A BEHEADING” OF V.V. NABOKOV AND *RUSSIAN TEXT* OF “SOVREMENNYE ZAPISKI”: *DIFFERENT*, TRICKSTER AND THE SYMBOLS OF “THE DAMNED KINGS”

(Part one)

A.V. Mlechko

The article of A.V. Mlechko analyzes the functioning of the texts in the journal of the Russian émigrés “Sovremennye zapiski”. There is a specific semiotic mechanism, allowing to consider the text from the wholistic viewpoint. These semiotic mechanisms are shown through the examples of the mythological and symbolic analysis of the novel by V.V. Nabokov “Invitation to a Beheading”.

**Key words:** *journal, text, novel, myth, symbol, semantics, sacrifice, trickster.*