

Эшафот в Хрустальном Дворце : О романе Вл. Набокова Приглашение на казнь

In: Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. Vol. 35 N°4. pp. 821-838.

Citer ce document / Cite this document :

Buhks Nora. Эшафот в Хрустальном Дворце : О романе Вл. Набокова Приглашение на казнь. In: Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. Vol. 35 N°4. pp. 821-838.

doi : 10.3406/cmr.1994.2409

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_1252-6576_1994_num_35_4_2409

Abstract

Nora Buhks, A scaffold in the Crystal Palace : in connection with the novel of VI. Nabokov, Priglasenie na kazn' (Invitation to a beheading). The novel Priglasenie na kazn' was written in 1934, while Nabokov was working on Don (The gift), or, more precisely, after he had finished "The life of Chernyshevskii" which was to become the chapter IV of the novel. The relationship between this text and that of Priglasenie na kazn ' is not limited to a simple contiguity within the chronology of the literary creation : from the point of view of their themes as well as their subjects and structure, the two books constitute a diptych : both are parodies — one of the hero condemned by society, the other of society condemning the hero. On basis of the comparative analysis of both texts, the article comes to the conclusion that Priglasenie na kazn ' is a parodie achievement of the Utopia described in Chernyshevskii 's novel Chto delať, the main character — an idealist philosopher — is a parodical replica of Chernyshevskii himself. The dramatic fate of Cincinnatus is similar to that of Chernyshevskii but in the conditions of the ideal society invented by the author ; it discloses the fateful deficiency of the ideal, while serving as a basis at the structural level of the organic unity of the subject in Nabokov's romantic diptych.

Résumé

Nora Buhks, Un échafaud dans le Palais de Cristal : à propos du roman de VI. Nabokov, Priglasenie na kazn' (Invitation au supplice). Le roman Priglasenie na kazn ' a été écrit en 1934, pendant que Nabokov travaillait à Don (Le don), plus précisément aussitôt après qu'il eut terminé « La vie de Černyševskij » devenue le chapitre IV du roman. Les rapports entre ce texte et Priglasenie na kazn ' ne se réduisent pas à une simple contiguïté dans la chronologie de la création littéraire ; les deux romans, tant du point de vue des thèmes que du sujet et de la structure, constituent un diptyque. L'un et l'autre sont des parodies, l'un, du héros condamné par la société, l'autre, de la société condamnant le héros. Sur la base d'une analyse comparative des deux textes, l'article aboutit à la conclusion selon laquelle Priglasenie na kazn ' représente la réalisation parodique de l'utopie décrite dans le roman Čto delať (Que faire) de Černyševskij, le héros principal — un philosophe idéaliste — étant la réplique parodique de Černyševskij lui-même. Le destin dramatique de Cincinnatus, répétant celui de Černyševskij, mais, cette fois-ci, dans les conditions de la société idéale de son invention, met à jour la fatale déficience de l'idée, tout en fondant, au niveau structurel, l'unité organique du sujet dans le diptyque romanesque de Nabokov.

НОРА БУКС

ЭШАФОТ В ХРУСТАЛЬНОМ ДВОРЦЕ
О РОМАНЕ ВЛ. НАБОКОВА *ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ*

Приглашение на казнь, самое фантастическое из произведений Вл. Набокова, известно в литературной критике разнообразием интерпретаций. В набоковедении закрепилось понимание романа, как экзистенциальной метафоры, идеологической пародии, художественной анти-утопии, сюрреалистического воспроизведения действительности, языковой тюремности, артистической судьбы, эстетической оппозиции реальности, тоталитарной замкнутости, свободы воображения¹ и т.д. Исследовательские трактовки не исключают, а дополняют друг друга, разворачивая художественное и смысловое богатство текста. Предлагаемая работа — еще один вариант прочтения набоковского романа.

I

Приглашение на казнь Вл. Набоков написал летом 1934 года, в период работы над *Даром*, а точнее, сразу по окончании «Жизнеописания Чернышевского», ставшего в романе IV главой, но написанной первой². Этот, как известно, самостоятельный текст не просто связан с *Приглашением на казнь* творческой хронологией, но образует с романом тематический, сюжетный и композиционный диптих.

Оба романа — пародии, одна — на героя, наказуемого обществом («Жизнеописание»), другая — на общество, наказующее героя (*Приглашение на казнь*). В IV главе повествовательная точка зрения расположена вне стен крепости, куда в конце-концов заключают Чернышевского; в *Приглашении* — наоборот, внутри самой крепости-тюрьмы. Оппозиционные координаты повествования отражают соотношенность двух текстов в художественном пространстве: находясь по разные стороны пародийного зеркала, романы, фактически, «повернуты» друг к другу. Такая конструкция, не исключая автономности пародийной установки каждого из романов, реализует условие взаимного пародийного отражения, с учетом

характерного для поэтики Набокова сдвига и при очередности смены ролей.

Композиционная «повернутость» произведений проявляется уже в их темпоральной связанности. «Жизнеописание Чернышевского» обладает календарной датировкой, но воплощает тематическую обращенность в будущее, которое оценивается героем как наступающий прогресс. Чернышевский понимает свое время, как эпоху «великих реформ»: «... а что если мы в самом деле живем во времена Цицерона и Цезаря [...] и является новый Мессия и новая религия, и новый мир?...»³ (с. 277) — записывает он в своем дневнике.

В романе *Приглашение на казнь* отсутствует календарная закреплённость, но есть экзистенциальная — герой находится у порога смерти, — что ориентирует повествование в прошлое. При этом, отдаленное прошлое, ушедший век, понимается героем как более совершенная форма жизни, как прогресс утраченный. Цитирую:

«То были годы всеобщей плавности», — размышляет Цинциннат. «Все было глянцеви́то, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству [...] Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен [...] и никому не жаль прошлого, да и само понятие 'прошлого' сделалось другим.»⁴

Оба романа расположены как бы по разные стороны одного историко-социального процесса, отмеченного разрушением прежней качественной иерархии, пространственных параметров, временных измерений. Отсутствие их в *Приглашении на казнь* в этом прочтении понимается как следствие преобразований прогресса.

Мир *Приглашения на казнь* — крепость-тюрьма, есть конечная остановка движения, начало которого воспроизведено в «Жизнеописании». Цитирую:

«Вдруг ему [Годунову-Чердынцеву, автору IV главы — Н. Б.] стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым серым [ср. в *Приглашении*: «... должен же существовать образец, если существует корявая копия» — пишет Цинциннат (с. 253)] ... Или в старом стремлении 'к свету' таился роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что этот 'свет' горит в окошке тюремного надзирателя...» (с. 197)

В свою очередь, сюжет *Приглашения на казнь* по отношению к «Жизнеописанию» реализует обратное движение из зазеркалья пародии. Цитирую из *Дара*:

«... в смертной казни есть какая-то непреодолимая неестественность, кровно чувствуемая человеком, странная и старинная обратность действия, как в зеркальном отражении, превращающего любого в левшу...» (с. 228)

И далее:

«... в Китае именно актером, тенью, и исполнялась обязанность палача, т.е. как бы снималась ответственность с человека, и все переносилось в изнаночный, зеркальный мир.» (с. 229),

— цитата, фактически вскрывает принцип художественного воплощения мира, который казнит Цинцинната, как мира теней, призраков, пародии.

Повествование обоих текстов строится вокруг одного героя и в одном жанре — жизнеописании. Биография Цинцинната — пародийное отражение биографии Чернышевского. Чернышевский учительствовал в Саратове, «просветительская забота определилась у него на всю жизнь» (с. 261), он видел себя духовным наставником общества. Цинциннат тоже учительствует, его определили «в детский сад учителем разряда Ф...» (с. 215), разрешили «заниматься с детьми последнего разбора, которых было не жаль, — дабы посмотреть, что из этого выйдет.» (с. 215).

Деятельность Чернышевского, литературного критика, для которого литература подчинена утилитарным целям украшения и пояснения действительности, «ломавшего» писателей во имя своих поучительных задач, в пародийном варианте цинциннатовой жизни сводится к работе в мастерской, где герой изготовлял «мягких кукол для школьниц — тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький в зипуне, и [...] застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол.» (с. 213).

Все герои *Приглашения на казнь* наделены детскими признаками, их учат, одергивают, с ними сюсюкают. «Детскость» персонажей обусловлена пародированием учительского отношения Чернышевского к публике, к читателю. Его позиция наставника с особой демонстративностью отразилась в романе *Что делать?*, заглавие которого звучит как титр учебника. Цитирую: «... ты знаешь только то, что тебе скажут, — обращается Чернышевский к читателю, — сам ты ничего не знаешь.»⁵

«Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает какой сумбур у тебя в голове [...] Я сердит на тебя [...] и браню тебя. Но ты зла от умственной немощности, и потому, браня тебя, я обязан помогать тебе.» (с. 6)

Пародийное сходство Цинцинната с Чернышевским моделируется как на уровне общественном, так и личном. Оба героя — обманутые мужья. «...очень мучительны, верно, были ему [Чернышевскому — Н. Б.] молодые люди, окружавшие жену и находившиеся с ней в разных стадиях любовной близости, от аза до ижицы.» (с. 264). Аналогичное испытывает и Цинциннат: «... Марфинька в первый же год брака стала ему изменять; с кем попало и где попало.» (с. 215). Симптоматична общая деталь в портрете обеих героинь: Ольга Сократовна, «гладко причесанная, с открытыми ушами, слишком для нее большими...» (с. 327). Цитирую из письма Цинцинната Марфиньке: «... я хочу это так написать, чтобы ты зажала уши, — свои тонкокожие обезьяньи уши [...] я их щиплю, холодненькие, [...] чтобы как-нибудь их согреть, оживить, очеловечить, заставить

услышать меня.» (с. 283). Отсыл к Евангельской параболе отзывается в личной драме героя эхом одиночества.

Костюм, в котором появляется Марфинька: «выходное черное платье, с бархоткой вокруг белой шеи» (с. 256) — преждевременный траур по еще не казненному мужу. Бархотка на шее — аналог «креповой повязки» (с. 258) на рукаве одного из ее братьев, «щеголя и остряка» (с. 268). Наряд Марфиньки — аллюзия к образу « дамы в трауре» из романа *Что делать?*, в котором Чернышевский изобразил собственную жену. Траур ее — намек на печаль о муже, заключенном в крепость.

Судьба Цинцинната повторяет судьбу Чернышевского. Оба воспринимаются обществом как враждебная, темная сила. Чернышевского считали «сердцем темноты» (с. 298), Цинциннат казался своим согражданам «темным», «как будто был вырезан из кубической сажени ночи» (с. 212). В возрасте тридцати лет (аллюзия к сакральному возрасту Христа — подробнее об этом ниже) Чернышевского и Цинцинната судят, заключают в крепость и казнят. Цитирую: «... в лице Чернышевского был осужден его — очень похожий — призрак; вымышленную вину чудно подгримировали под настоящую» (с. 312). Цинцинната судят призраки, загримированные под людей. Казнь Чернышевского «шутовская» (с. 316), поучительная происходит на Мыгнинской площади, казнь Цинцинната — «показательное представление» (с. 304), балаганное (декорации мира распадаются в финале романа) — на Интересной площади.

Пародийное сближение действия подчеркнуто сходной реакцией толпы, состоящей в обоих случаях из эмансипированных женщин. Во время казни Чернышевского: «Вдруг из толпы чистой публики полетели букеты [...] стриженные дамы метали сирень.» (с. 313). Во время казни Цинцинната: «Несколько девушек без шляп, спеша и визжа, скупали все цветы у жирной цветочницы [...] и наиболее шустрая успела бросить букетом в экипаж [...] по Садовой в кузов ударил еще букет.» (с. 328-329).

Чернышевский после разыгранной казни, фактически, умирает для публики, превращается «в собственный призрак» (с. 325). Цинциннат после казни, понимаемой буквально, и лишь обставленной театрально, освобождается от призраков, направляется к существам, «подобным ему.» (с. 334).

В критической литературе о романе *Приглашение на казнь* Цинцинната принято считать поэтом⁶. Это определение образа кажется спорным. Цинциннат сам заявляет, что не владеет литературным даром. Цитирую: «Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало [...] я, однако, добиться его не могу.» (с. 253). Это признание в художественной несостоятельности — пародийное отражение откровений, сделанных Чернышевским в романе *Что делать?*. Цитирую: «У меня нет ни тени художественного таланта» — пишет он в Предисловии. — Я даже и языком-то владею плохо.» (с. 6).

Косноязычие, стилистическая убогость, навязчивое топтание повторов, характерные для манеры Чернышевского, многократно воспроизводятся в *Приглашении на казнь*. Приведу один пример, Цинциннат думает об адво-

кате, потерявшем запонку: «Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Потеря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы.» (с. 217-218).

Цинцинната делает писателем условие надвигающейся казни. Драматизм ситуации придает последнему слову героя статус литературного факта, значительность которого обусловлена не художественным качеством, а предполагаемым идейным смыслом. Такое возведение смерти в моторную творческую силу пародирует написание Чернышевским в крепости «вещи, в высшей степени антихудожественной» (с. 308), но читавшейся современниками как «богослужебные книги» (с. 309). «Истина — хорошая вещь, — пишет Чернышевский в Предисловии. — Она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей [...] Все достоинства повести даны ей только ее истинностью.» (с. 6).

Аналогичной цели посвящает свое писание и Цинциннат. Цитирую:

«Между тем, знай я, сколько осталось времени, я бы кое-что... 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, расстаяли бы глаза, — и когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен.» (с. 228).

Текст, который, создает Цинциннат в крепости, повторяет отдельные элементы утопии Чернышевского. В романе *Что делать?* Чернышевский изображает «светлое и прекрасное» будущее человечества, которое можно реализовать если «быть рассудительным, уметь хорошо устроиться, узнать как выгоднее употреблять средства» (с. 167). Цинциннат мечтает о мире, где «неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки...» (с. 253).

Оппозиция «тут/там» традиционно интерпретируемая исследователями, как оппозиция настоящего и потустороннего миров, прочитывается в этом варианте как оппозиция «реальность/утопия» и оказывается противопоставленной аналогичной модели романа Чернышевского. Гипотеза подтверждается еще и тем, что идиллия будущего в *Что делать?* воплощается в снах Веры Павловны, главной героини. Цинциннат также в снах видит счастливый мир, означенный словом «там». Цитирую:

«А ведь с раннего детства мне снились сны... — пишет он. — В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди [...] появлялись там в трепетном преломлении [...] их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды — приобретали волнующую значительность; прозе говоря: в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным...» (с. 252).

А вот каким видит в своем IV сне людей будущего Вера Павловна: «Как они стройны и грациозны, как выразительны их черты!», «... их платье скромно и прекрасно [...]. Как мягко и изящно обрисовывает оно

формы. Все они счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения...» (с. 168).

Пародийная зеркальность этих «внутренних» текстов, также как и самих романов в целом, реализуется в их темпоральной разнонаправленности: утопия Чернышевского, мечта, проецируется в будущее, утопия Цинцинната, ностальгия, — в прошлое. «Там, — пишет он, — оригинал тех садов, где мы бродили» (с. 254), «там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик» (с. 254).

Философская роль обоих протагонистов отражается в их концепции и поведении. Так, Чернышевский «устраняя дуализм метафизический, попался на дуализме гносеологическом» (с. 276). Цинциннат был осужден «за гносеологическую гнусность» (с. 240), за резкий, правдивый тон его казнят (сс. 218-219). Сравним в «Жизнеописании» о Чернышевском: «тон [...] становится резким, откровенным; слово 'гнусно', 'гнусность' начинает приятно оживлять страницы [...] журнала.» (с. 278).

Перед казнью Цинцинната заместитель управляющего городом сообщает публике, что «вечером идет с громадным успехом злободневности опера-фарс *Сократись Сократик*». (с. 332). Название оперы обыгрывает отчество жены Чернышевского, Ольги Сократовны, а также пародирует «манеру логических рассуждений Чернышевского в духе тезки его тестя» (с. 318); Сократ, в данном случае, упоминается как философ, в лице которого, по определению Ф. Ницше, воплотилась «несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже исправить его»⁷. Известна также дурная репутация жены Сократа. Гибель за идеи Сократа, Чернышевского, Цинцинната образует в контексте двух романов общий пародийный ряд.

Параллелизм образов Цинцинната и Чернышевского отражен и в их тюремном костюме: Цинцинната одет в «черный халатик [...] философская ермолка на макушке...» (с. 269). Чернышевский сидел «в байковом халате, в картузе, — собственный головной убор разрешался, если это только не был цилиндр...» (с. 304). Знаменательно, что в романе *Посмотри на Арлекинов!*, переводящем в пародию прежние произведения Набокова, *Приглашение на казнь* фигурирует под названием *Красный цилиндр*.

Черты утопического мира из романа Чернышевского *Что делать?* реализуются в романном пространстве *Приглашения на казнь*. Так, картина города, пейзаж повторяют картину «Новой России» из IV сна Веры Павловны. Тамарины Сады, о которых говорит Цинциннат: «Покуда в тех садах будут дубы...» (с. 235) — пародийное отражение утопических садов, «где растут дуб и липа...» (с. 164). Эта шутовская смесь, оправданная плохим знанием Чернышевским природы, в романе *Приглашение на казнь* выстраивается в самостоятельный разоблачительный мотив: сады в сознании Цинцинната постепенно трансформируются в леса, а садовники в охотников, что придает казалось бы невинной утопической мечте опасный и агрессивный смысл. Так, в последних главах романа палач, м-сье Пьер появляется перед Цинциннатом в костюме охотника. «...вошел [...] м-сье Пьер в своем охотничьем гороховом костюмике.» (с. 323). Аналогичный

смысл заключается в пародийном воспроизведении «хрустального дома с белыми колоннами и южными деревьями, где обедают счастливые люди будущего» (с. 166) в IV сне Веры Павловны в образе дома управляющего городом «белой виллы» с «театрально освещенным подъездом, с белесыми колоннами [...] лаврами в кадках» (с. 307), где устраивают торжественный ужин перед казнью.

Сопоставление текстов убеждает, что многое в мире Цинцинната создано по рецепту, изобретенному Чернышевским. Например, роман о дубе, идея которого «считалась вершиной современного мышления» (с. 271) и который состоит из нескольких тысяч страниц, — пародийный образец литературы, ценившейся Чернышевским. Цитирую из «Жизнеописания»:

«Чернышевский полагал, что ценность произведения есть понятие не качества, а количества, [и, что] если бы кто-нибудь захотел в каком-нибудь [...] романе с вниманием ловить все проблески наблюдательности, он собрал бы довольно много строк, которые по достоинству ничем не отличаются от строк из которых составляются страницы произведений, восхищающих нас.» (с. 268).

Воплощением этой идеи кажется описание романа *Quercus* в *Приглашении на казнь*. Цитирую:

«Пользуясь постепенным развитием дерева [...] автор чередой разворачивал все те исторические события [...] коих дуб мог быть свидетелем [...] Приходили и уходили различные образы жизни [...] Естественные же промежутки бездействия заполнялись учеными описаниями самого дуба с точки зрения дендрологии, орнитологии, колеоптерологии, мифологии — или описаниями популярными с участием народного юмора.» (с. 271).

Не случаен и выбор пародийного романного героя — дерева. Приводя в «Жизнеописании» цитату из труда Чернышевского, где доказательство превосходства природы над искусством строится на примере дерева, автор замечает:

«Во всем этом диком вздоре есть еще свой частный смешной завиток: постоянное у 'материалистов' апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности, деревья.» (с. 273).

Изложенные выше наблюдения приводят к выводу, что роман *Приглашение на казнь* представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе *Что делать?*, в которой главный герой, философ-«идеалист» является пародийным отражением самого Чернышевского. Выдуманность, искусственность быта, населенного «призраками, оборотнями, пародиями» (с. 221) прочитывается в этом варианте буквально.

Но в обществе, где царит разумность вещественности, где благо выводится из производительности, Цинциннат с его богатым духовным миром становится преступником, «узником», «мучеником». Упрек в бесполезности его существования делает Цинциннату Родион, тюремщик: «Вы бы

лучше научились, как другие, вязать, и связали бы мне фаршик.» (с. 283). Оговорка: шарфик/фаршик обыгрывает навязчивый вопрос Цинцинната о палаче, «рубшике». Замечание Родиона — сколок с убеждения Чернышевского, «что выпрясть фунт шерсти полезнее, чем написать том стихов.» (с. 268).

Драматическая судьба Цинцинната, повторяющая судьбу Чернышевского, но в условиях изобретенного им идеального общества, вскрывает роковой изъян идеи, а на структурном уровне обеспечивает сюжетную органичность диптиха, состоящего из двух набоковских романов.

II

Важную роль в романе *Приглашение на казнь* исполняет аллюзия к Евангелию, которая, в свою очередь, тесно связывает его с «Жизнеописанием Чернышевского». Так, Чернышевский видит себя вторым Спасителем:

«Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже, — размышляет он. — [...] Христу следовало сперва каждого обуть и увенчать цветами, а уж потом проповедовать нравственность. Христос второй прежде всего покончит с нуждой вещественной [...] И странно сказать, но... что-то сбылось, — да, что-то как будто сбылось.» (с. 242).

Вслед за Чернышевским, идею эту подхватывают современники и мемуаристы, «размечавшие евангельскими вехами его тернистый путь.» (с. 242).

В *Приглашении на казнь* библейская аллюзия воспроизводится вторично, как непосредственное пародийное отражение мотива «Жизнеописание Чернышевского». Цинциннат в отличие от пародируемого героя, не видит в своей жизни мессианского значения. Параллелизм выстраивается путем биографических совпадений и намеков, относящихся непосредственно к Евангельскому образу.

Мать Цинцинната «зачала его ночью на прудах [усеченное название реального района Москвы «Чистые пруды», подкрепляет пародийность ситуации], когда была совсем девочкой». (с. 210). Юность служит фальшивым синонимом непорочности. Во время свидания с Цецилией Ц. герой делает попытку догадаться, кто был этот «неизвестный прохожий» (с. 210), его отец: «'... я думаю мы его сделаем странником [...] или загулявшим ремесленником, плотником.' [...] 'Ах, Цинциннат, он — лже...'» — отвечает мать. (с. 277). Отец Чернышевского «добрейший протоиерей, нечуждый садовничеству» (с. 239). В контексте отождествления рая с садом, которое реализуется во второй части романного диптиха, пародийное сходство приобретает отчетливые черты.

Уже отмечавшееся выше учительство Цинцинната и Чернышевского также понимается как сквозной отсыл к евангельскому сюжету. Оба героя попадают в крепость в тридцатилетнем возрасте. Цитирую из «Жизнеописания»: «Страсти Чернышевского начались, когда он достиг

Христовой возраста.» (с. 242). Осужденный на казнь Цинциннат заявляет: «Я тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений, [...] но теперь, когда я попался, мне с вами стесняться нечего.» (с. 238).

В *Приглашении на казнь* немало скрытых аллюзий к сакральному образу. Например, «тюремщик Родион принес [Цинциннату — Н. Б.] в круглой корзиночке, выложенной виноградными листьями, дюжину палевых слив, — подарок супруги директора.» (с. 216). Сливы, фрукты, как напоминание об утраченном рае, — первый слой аллюзии. Образ этот пародийно воспроизводится в романе многократно. Так, брат Марфиньки приносит «в подарок зятю — вазу с ярко сделанными из воска фруктами». (с. 258). Второй слой аллюзии раскрывается в закамуфлированной цитате из Лескова, приводимой в *Даре*, в качестве образца писательского зрения: «Галилейский призрак, прохладный и тихий, в длинной одежде цвета зреющей сливы.» (с. 83).

Связь с Евангельским сюжетом обнаруживают и маргинальные персонажи. Во время ареста Чернышевского присутствует его соратник, Антонович. Увидев у двери казеную карету он стал прощаться. «А вы разве тоже уходите и не подождете меня? — обратился Чернышевский к апостолу. ‘Мне, к сожалению, пора...’ — смутясь душой ответил тот.» (с. 301).

В *Приглашении на казнь* образ апостола низводится до карикатуры:

«Весть о казни [Цинцинната — Н. Б.] начала распространяться в городе [...] Мнимый сумасшедший, старичок из евреев, вот уже много лет удивший не существующую рыбу в безводной реке, складывал свои манатки, торопясь присоединиться к первой же кучке горожан, устремившихся на Ингересную площадь.» (с. 328).

«Рыбная ловля» — одно из главных увлечений м-сье Пьера, палача (с. 310) прочитывается как пародийное воплощение апостольской темы. Примечательно, в «Жизнеописании Чернышевского» есть рассказ о том, что в детстве он так и не научился «мастерить сетки для ловли малявок [...] уловлять рыбу труднее, чем души человеческие», — замечает автор, — «но и души ушли потом через прорехи» (с. 240).

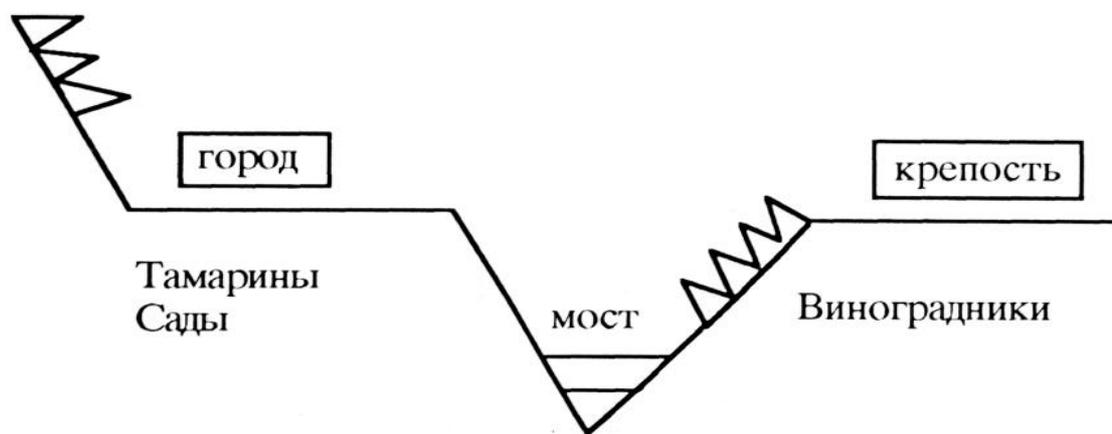
Казнь Цинцинната — аллюзия к казни Христа. Цитирую: «Что-то случилось с освещением, — с солнцем было неблагоприятно, и часть неба тряслась.» (с. 331). Повторное описание трагического затмения приобретает смысл пародии. Далее, декорации балаганной сцены разрушаются: «Все расползлось [...] Винтовой вихрь забирал и крутил пыль.» (с. 334). Цитата содержит отсыл к ситуации смерти Христа, сопровождающейся землетрясением.

Смерть Цинцинната обставляется как рождение/возрождение. Мать, акушерка делает ему тайный жест/намек на истинный смысл предстоящей смерти, показывая размер младенца (сс. 279-280); намек на возрождение содержат и последние слова романа: «... и Цинциннат пошел [...] в ту стору, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему.» (с. 334).

Семантическое прочтение сюжетного финала *Приглашения* обуславливает кольцевую композицию первой части романного диптиха, «Жизнеописания Чернышевского».

В IV главе *Дара* карикатуризации подвергается восприятие Чернышевского современниками, как «падшего ангела», что определяет оппозиционную характеристику героя: ангел/бес. Так, власти пугались «бесовских идей» Чернышевского, мемуаристы отмечали «ангельскую ясность» глаз. (с. 2). В пародийном повторе образа, в романе *Приглашение на казнь*, Цинциннат также воспринимается обществом, как враждебная сила⁸. Между тем, сам герой вспоминает свою «предысторию» как вариант падения из рая, воспроизводимый буквально, как выпадение из окна. Сад — синоним рая, где сверстники Цинцинната «в долгих розовых рубашках, [...] взявшись за руки, кружатся около столба с лентами». (с. 255). Цинциннат не участвует в игре и от грозного окрика «старейшего из воспитателей» «прямо с подоконника сошел на пухлый воздух». (с. 255). Утопический мир, означенный словом «там» (окраска его закреплена в цветовой фонетике Набокова — «м» — «розовое, фланелевое», с. 85 *Дар*), понимается героем, как мир утраченный и, следовательно, отнесенный в прошлое.

Таким образом, аллюзия к Евангелию в *Приглашении на казнь*, подчиненная пародийной задаче, выполняет одновременно и важную структурную функцию, — она переводит сюжет из вертикального библейского измерения в горизонтальную плоскость романного повествования. Маршрут, герой проходит дважды: из Тамариных Садов, города⁹ Цинциннат попадает в крепость (заключение отождествляется с земной жизнью), а затем возвращается в город, на казнь, возрождение. Следуя набоковскому принципу разбора¹⁰, повествование может быть представлено графически:



(см. с. 222)

Небо и земля в горизонтальном воспроизведении сохраняют симметричную оппозиционность: город — на горе и крепость — на горе, за окраиной города — Тамарины Сады, за стенами крепости — виноградники — утилитарная разновидность сада. С башенной террасы Цинциннат видит как дорога из крепости спускается «к безводному руслу реки, и через выгнутый мост шел кто-то крохотный в красном, а бегущая точка перед ним была, вероятно, собака.» (с. 222). Описанная картина — аллюзия к полотну П. Брегеля *Охотники на снегу*. В контексте разобранного выше тематического мотива: садовники, которые по мере трансформации сада в лес, становятся охотниками, — Цинциннат видит идущего в крепость палача (см. уже приводимую выше цитату об охотничьем костюме м-сье Пьера в последней сцене романа, казни). На подозрение о палаче указывает и цвет одежды — красный. Ср. у м-сье Пьера «красный носовой платок» (с. 266), фокусы его — «красная магия» (с. 249). И действительно, на следующий день Цинциннату сообщают, что у него «появился сосед» (с. 230).

«Обмелевшая река» (с. 240), условно разделяющая пространство города и крепости, является парадийным аналогом Стикса. В *Приглашении на казнь* камера Цинцинната неоднократно называется каютой, лодкой (с. 235), в которой ему предстоит символическая переправа в царство мертвых. Однако отсутствие воды в реке анулирует ее значение как границы. Отсутствие раздела, середины, центра, нарушение которого в романе неоднократно подчеркивается¹¹ делает невозможным определить пределы чего-либо, в частности, конец жизни и, следовательно, дату смерти.

Размышляя о соотношении миров: «там»/«тут», Цинциннат пишет:

«... там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулось любые два узора на нем, — и вновь раскладываешь ковер и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца...» (с. 253).

Прием проецируется в композицию романа, текст условно складывается, каждый раз обозначая новую середину, при этом, «наложение», сближение образов, раскрывает их смысл. Приведу несколько примеров. В I главе романа Цинциннат мысленно возвращается в город, проходя «мимо празднично настроенных белых дач телеграфных служащих, вечно справляющих чьи-нибудь именины». (с. 208). В XVII главе, на ужине у управляющего городом перед казнью Цинциннат:

«Вдруг с резким движением души понял, что находится в самой гуще Тамариных Садов [...] 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. 311).

Именины, таким образом, оказываются торжеством по поводу смерти. Следующее наложение текстового «узора» расшифровывает одну из над-

писей в камере смертников, куда заключен Цинциннат: «Вечные именники, мне вас...» (с. 212).

Смысловое содержание образа «телеграфных служащих, справляющих именины» проявляется при сопоставлении с главой IX, визитом семьи Марфиньку сопровождает любовник, молодой человек «в шикарной черной форме телеграфного служащего». (с. 257). Его костюм, как и платье Марфиньки (см. выше), — пародийная одежда преждевременного траура.

Такая структурная организация текста включает в его пределы оба мира: рай, утопию, «там» и земную жизнь, реальность, «тут». Развернутые в горизонтальном движении сюжета, они противопоставлены друг другу, разделены, но границей подвижной, не различимой для человеческого глаза.

III

Перевод фабулы из вертикального измерения в горизонтальное обусловлен установкой романа *Приглашение на казнь* на театрализацию повествования. Сюжетная горизонтальность соотносится с горизонтальностью сцены, на которой разыгрывается действие. Каждая глава романа не только отдельный день, но акт пьесы, который начинается освещением сцены и кончается наступлением темноты¹². Ночь между главами — синоним театральной паузы¹³.

Большая часть действия происходит в камере героя, очередная глава сопряжена с некоторой перестановкой декораций, с появлением новых действующих лиц. В *Приглашении на казнь* воспроизводится поэтика модернистского театра: отсутствие занавесей, установка декораций на глазах зрителей, которая осознается как неотъемлемая часть театрального действия. Так, в сцене визита семьи Марфиньки; «Между тем, все продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен. Сиял зеркальный шкаф, явившийся со своим отражением, (а именно: уголок супружеской спальни, — полоска света на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь)». (с. 257). Наравне с традиционной реконструкцией обстановки, декорации в романе выполняют и чисто сюжетную функцию. Например, оброненная в спальне перчатка, запечатленная зеркальным шкафом, которую тщетно ищет в камере любовник Марфиньки, — свернутая до размеров вещественного доказательства тема супружеской измены.

В романе использованы и некоторые приемы театра абсурда: коммуникативная разобщенность диалогов, смысловое выхолащивание высказывания. Отмечу, что *Приглашение на казнь* воспроизводит не только драматическое действие, но и драматургический текст и содержит наравне с диалогами и авторские ремарки. Например отрывок из разговора Цинцинната и директора тюрьмы:

«Насчет завтрашнего прихода моей жены, — говорит Цинциннат.
— Пускай в данном случае вы не согласитесь мне дать гарантию, но я ставлю вопрос шире: существует ли вообще, может ли существовать в

этом мире хоть какое-нибудь обеспечение, хоть в чем-нибудь порука, — или даже самая идея гарантии неизвестна тут?»

Пауза.

‘А бедный-то наш Роман Виссарионович, — сказал директор, — слышали? Слег, простудился и, кажется, довольно серьезно...’» (с. 238).

Исследователями уже отмечались театральные элементы¹⁴, встречающиеся в повествовании: костюмы героев, грим, маски, смена ролей, разделение персонажей на зрителей и исполнителей, постамент с плахой, напоминающий сцену, да, и сама казнь, обставленная как «представление» (с. 304). Допустимо, что театрализация романа во многом обусловлена пародийной аллюзией к «показательной» казни Чернышевского, героя первой части романного диптиха.

Однако, особый смысл носят описанные в *Приглашении* отдельные театральные номера, которые исполняют разные персонажи: Родион поет оперную арию (с. 214), Эммочка изображает балерину (с. 261), м-сье Пьер показывает фокусы, выступает в качестве циркового акробата (с. 266). В романе воспроизведены все уровни спектакля, от высоких — оперы, балета, до низких — цирка, балагана. Развернутый жанровый спектр зрелищ в произведении Набокова объясняется пародийной связью романа со сказкой Ю. Олени *Три толстяка*¹⁵. Это фантастическое произведение о революции, утопия для детей, была впервые опубликована в 1928 году и сразу приобрела огромную популярность. Примечательно, что книга была издана с иллюстрациями М. Добужинского, которому текст был переслан специально в Париж. В 1929 году Ю. Олена по предложению К. Станиславского переделал сказку в пьесу, и она шла с большим успехом в МХАТе. А позднее из нее был сделан и балет. Надо полагать Набокову было известно это напумевшее советское произведение, возможно и от Добужинского, у которого он еще в детстве учился рисованию, и которому в 1926 году посвятил стихотворение «*Ut pictura poesis*»¹⁶.

В сказке Ю. Олени рассказывается, как актеры циркового балагана помогли народу свергнуть режим трех толстяков. Главные герои сказки носят римские имена: канатоходец Тибул, клоун Август. Можно предположить, что это условие и послужило пародийной мотивацией выбора имени героя романа — Цинцинната¹⁷. Маленькая танцовщица Суок, центральный персонаж сказки Олени, притворяясь куклой, помогает бежать из темницы оружейнику Просперо, чем спасает революцию, возвращая ей лидера. Маленькая Эммочка с «балетными икрами», которая обещает спасти Цинцинната из крепости, пародийная аллюзия к образу Суок. Гипотеза подтверждается текстом: когда Цинциннат говорит м-сье Пьеру о возможности бегства, тот отвечает: «Ну, это вы того, заврались [...] Это в детских сказках бегут из темницы.» (с. 266).

М-сье Пьер, палач, в романе неоднократно проявляет признаки доктора, так, например, он «задержал в своей мягкой маленькой лапке ускользящие пальцы Цинцинната, как затягивает пожатие пожилой, ласковый доктор.» (с. 245). В разговоре с Цинциннатом он произносит перефразированную песенку, из сказки Олени, которую народ поет про

старого доброго доктора Гаспара, тоже помогающего революции. Цитирую:

«Кто утешит рыдающего младенца, кто подклеит его игрушку? М-сье Пьер. [В сказке доктор Гаспар должен подклеить куклу наследника Тутти и тем утешить мальчика, но заменяет ее живой танцовщицей Суок]. [...] Кто снабдит трезвым советом, кто укажет лекарство, кто принесет отрадную весть? Кто? Кто? М-сье Пьер. Все — м-сье Пьер.» (с. 248).

Ср. у Олеша:

«Как лететь с земли до звезд,
Как поймать лису за хвост,
Как из камня сделать пар,
Знает доктор наш Гаспар.»¹⁸

Представляется, таким образом, что идеологическая сказка Ю. Олеша, в которой театральность в ее низких формах, балагана, цирка, заключена в сюжете, а в высоких, — пьесе, балете, опере, воспроизведена зрелищно, — является одним из пародируемых текстов романа Набокова *Приглашение на казнь*.

Набоковедами многократно оговаривались связь *Приглашения с Преступлением и наказанием* Ф. Достоевского. Мотивация связи, как правило выдвигалась философская. Однако, учитывая установку набоковского романа на театрализацию повествования, отсыл к произведению Достоевского, может быть объяснен и драматургическими свойствами адресата. Известно, что Набоков считал Достоевского несостоявшимся драматургом, а его романы — пьесами, облеченными в неудавшуюся форму романа¹⁹. Пародийное воспроизведение пары Раскольников — Порфирий Петрович в паре Цинциннат и м-сье Пьер, чьи беседы проходят в камере, как на сцене, обнажают театральные эффекты романа Достоевского. Цинциннат повторяет черты Раскольникова, но в сниженном варианте. Раскольников «тонок и строен»²⁰, Цинциннат — «тонок и узок». (с. 235). Раскольников нервозен, легко теряет сознание. Аналогично ведет себя и Цинциннат. «Мы нервозны, как маленькая женщина» — говорит ему тюремный врач, он же директор тюрьмы. «Дышите свободно. Есть можете все. Ночные поты бывают?» (с. 231). Диалог этот напоминает разговор Зосимова с больным Раскольниковым: «Ну, так как же мы теперь себя чувствуем, а?... Пульс славный... Да все можно ему давать... Супу, чаю...» (с. 103). «Экая морская каюта» (с. 93) — говорит о комнате Раскольникова Разумихин. Как уже указывалось выше, такое же сравнение используется и для камеры Цинцинната.

М-сье Пьер, в свою очередь, повторяет образ Порфирия Петровича; обращает внимание и сходство имен, и особенно сходство портретное. Цитирую из сцены первой встречи Раскольникова с Порфирием:

«Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту

ниже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове [...] Пухлое, круглое и немного курносое лицо [...] было даже и добродушное...» (с. 192).

Ср. у Набокова, Цинциннат впервые видит м-сье Пьера:

« На стуле, бочком к столу [...] сидел безбородый толстячок лет тридцати, в старомодной, но чистой, свежее-выглаженной арестантской пижамке [...] в новеньких сафьяновых туфлях [...] светло-русые волосы на удивительно круглой голове были разделены пробором посередине, длинные ресницы бросали тень на херувимскую щеку...» (с. 232).

Идейно-нравственный спор между Раскольниковым и Порфирием трансформируется в романе Набокова в фарсовые беседы палача и жертвы, а то, что состоится они в крепости делает демонстративным предрешенность исхода и, искусственную открытость диспутов протагонистов Достоевского.

С *Преступлением и наказанием* обнаруживает перекличку и текст первой части набоковского диптиха, «Жизнеописания Чернышевского». Выше уже отмечалось проявление свободной воли героя в выборе головного убора при заключении в крепость. Читаем у Достоевского: «Головной убор, это, братец, самая первейшая вещь в costume, своего рода рекомендация», — говорит Раскольникову Разумихин (с. 101).

Еще одна аллюзия набоковской пары, Цинцинната и м-сье Пьера, к *Фаусту* Гете. М-сье Пьер представлен в романе, как пародийный вариант Мефистофеля. Он родом из «Вышнеграда. Да, — я вышнеградец. » — сообщает он Цинциннату. — «Солеломни, плодовые сады.» (с. 263). В названии Вышнеград обыгрывается одновременно несколько значений: высший, т.е. небесный, и вышка — что значит на советском языке — расстрел, казнь. И наконец, вишни — плоды райского сада. «Если когда-нибудь пожелали бы навестить меня, угощу вас нашими вишнями...» — говорит М-сье Пьер Цинциннату (с. 263).

М-сье Пьер приходит к Цинциннату, представляясь, «наперстником, товарищем» (с. 230). Он послан кем-то неизвестным из Вышнеграда. Ср. из Гете: Господь в Прологе *Фауста*:

«Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, — потому,
Дам беспокойного я путника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу.»²¹

В XIV главе монолог м-сье Пьера, обращенный к Цинциннату, о наслаждении жизни — пародийное отражение речей Мефистофеля. Характерно и соответствующее восклицание м-сье Пьера, к которому он подталкивает Цинцинната «... незабвенное воспоминание заставляет крикнуть: 'О, вернись, вернись дай еще раз пережить тебя'.» (с. 289) — отражение знаменитой реплики из трагедии Гете. Как пародийное воспроизведе-

дение рокового желания остановить мгновение понимается и страсть палача к фотографии. «Фотография и рыбная ловля — вот главные мои увлечения» — признается м-сье Пьер на ужине перед казнью. Значение этого увлечения раскрывается в последней снимке на ужине: «Перед уходом гостей хозяин предложил снять м-сье Пьера и Цинциннату у балюстрады [...] Световой взрыв озарил белый профиль Цинциннаты и безглазое лицо рядом с ним.» (с. 313).

Отсыл к *Фаусту* подкреплён и эпизодическими образами романа. Так, во II главе *Приглашения на казнь* Родион, «приняв фальшиво-развязанную позу оперных гуляк в сцене погребка [...] баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой [...] Дальше он пел уже хором, хотя был один.» (с. 214). Ария Родиона — пародийное изображение сцены в таверне Ауэрбаха из драматической легенды *Осуждение Фауста* Г. Берлиоза (1846 г.). Отмечу, что традиционные декорации I акта представляют веранду, выходящую на цветущие поля и вдали крепость на горе. Ср. у Набокова: «... город, из каждой точки которого была видна [...] высокая крепость, внутри которой он сейчас находился.» (с. 240).

Аллюзия к музыкальным вариантам *Фауста* обнаруживается и в первой части романного диптиха, в «Жизнеописании Чернышевского». Так, Чернышевский в молодости, когда «бывали томные, смутные вечера [...] начинал петь, завывающим фальшивым голосом, — пел 'Песню Маргариты'.» (с. 251).

Опера, как жанр искусства использовалась Чернышевским в романе *Что делать?* в качестве аргумента реальности всеобщего счастья:

«... чистейший вздор, — писал он, — что идиллия недоступна. Она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная; ничего трудного бы не было устроить ее, но только не для одного человека... а для всех. Ведь и итальянская опера — вещь невозможная для пяти человек, а для целого Петербурга — очень возможная, как всем видно и слышно.» (с. 96).

Реализацию этой театрализованной, показательной идиллии и осуществил Вл. Набоков в романе *Приглашение на казнь*.

Paris, Université de Paris — Sorbonne, 1994.

1. Несмотря на относительную молодость, набоковедение насчитывает внушительное количество работ об этом произведении. Ограничусь упоминанием некоторых из них, где выдвигаются названные интерпретации: R. Alter, «*Invitation to a beheading: Nabokov and the art of politics*», in A. Appel, Ch. Newman, eds, *Nabokov, Criticism, reminiscences, translations and tributes*, Evanston, Northwestern University Press, 1970; E. Pifer, *Nabokov and the novel*, Cambridge, Mass.—Londres, Harvard University Press, 1980, ch. 3; W. W. Rowe, *Nabokov's spectral dimension*,

Ann Arbor, Ardis, 1981; D. Rampton, *Vl. Nabokov. A critical study of the novels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; L. Foster, «Nabokov's gnostic turpitude: the surrealistic vision of reality in *Priglasenie na kazn'*», in J. Baer, N. Ingharn, eds, *Mnemozina: Studia literaria russica in honorem Vs. Setchkarev*, Munich, 1974; D. Barton Johnson, «The alpha and omega of Nabokov's prison house of language: alphabetic iconicism in *Invitation to a beheading*», *Russian Literature*, 6, 1978; M. Couturier, *Nabokov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979; S. J. Parker, *Understanding Vl. Nabokov*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987; J. Connolly, *Nabokov's early fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Vl. Alexandrov, *Nabokov's otherworld*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

2. В. Boyd, *Vl. Nabokov. The Russian years*, Londres, Chatto and Windus, Londres, 1990, pp. 416-417.

3. Вл. Набоков, *Дар*, Ann Arbor, Ardis, 1975, с. 277. В дальнейшем цитаты из романа *Дар* будут приводиться по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

4. Вл. Набоков, *Приглашение на казнь*, в кн. Вл. Набоков, *Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии*, М., Книга, 1989, с. 227. В дальнейшем цитаты из романа будут приводиться по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

5. Н. Чернышевский, *Избранные сочинения*, М. – Л., Худ. лит-ра, 1960, с. 6. В дальнейшем цитаты из романа *Что делать?* будут приводиться по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

6. В этом сходятся большинство упомянутых выше исследователей. См. сноску 1.

7. Ф. Ницше, *Рождение трагедии*, в: *Сочинения в двух томах*, М., 1990, I, с. 114.

8. «... и однажды на каком-то открытом собрании [...] вдруг пробежала тревога, и один произнес громким голосом: 'Горожане, между нами находится —' тут последовало страшное, почти забытое слово, — и налетел ветер на акации [...] А спустя десять дней он [Цинциннат — Н. Б.] был взят.» (с. 216).

9. В христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции образ рая воспроизводится как сад, город, небеса. Образ сада восходит к ветхозаветному описанию Эдема, образ города — к новозаветному описанию Небесного Иерусалима. Эдем — невинное начало человеческого пути, Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути.

10. Набоков на лекциях в Корнеле, разбирая тексты, показывал студентам графическое воспроизведение тех или иных литературных описаний, как например, купе, в котором ехала Кареннина, дом д-ра Джекилла, маршрут передвижений Стефена и Блума во второй части *Улисса*. См. Vl. Nabokov, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1980, pp. 291, 428.

11. Например: «Голо, грозно и холодно было в этом помещении [камере Цинцинната — Н. Б.] [...] комнаты для ожидающих [...] причем ужас этого ожидания был как-то сопряжен с неправильно найденным центром потолка.» (с. 269). Условие выдерживается и на уровне маргинальных эпизодов, так: «Родион внес мокрую хрустальную вазу со щекастыми пионами из директорского сада и поставил ее на стол, посередке, — нет не совсем посередке...» (с. 244).

12. Например, финал V главы: «Свет погас [...] Родион на носках вошел, забрал со стола черный каталог, вышел, погасло.» (с. 237).

13. Действие дежуализуется, оглашая жанр. Например, Цинциннат матери: «Нет, нет, не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма.» (с. 277).

14. Наиболее подробно театральные элементы романа исследованы в работе Dabney Stuart, *Nabokov: the dimensions of parody*, Baton Rouge, 1978.

15. О близости в целом творчества Вл. Набокова и Ю. Олеши писали: N. A. Nilsson, «A hall of mirrors. Nabokov and Olesha», *Scandinavica*, XV, 1969; J. Grayson, «Double bill: Nabokov and Olesha», in A. McMillin, ed., *Essays on the Russian novel, in honour of R. Freeborn*, Londres, 1990; Ed. Brown, «Nabokov, Chernyshevsky, Olesha and the gift of sight», in *Literature, culture and society in the modern age, in honour of J. Frank*, Stanford, 1992, part II.

16. Вл. Набоков, *Стухи*, Ann Arbor, Ardis, 1979, сс. 181-182.

17. Исследователи, как правило, связывают имя героя Набокова с Люцием Цинциннатом, легендарным римским полководцем и землепашцем. A. Field полагает, что образ Цинцинната у Набокова связан скорее с сыном римского героя, чем с ним самим; см. A. Field, *Nabokov. His life in art*, Hodder and Stoughton, Gr. Br., 1967, p. 195.

18. Ю. Олеша, *Три толстика*, М., Дет. лит-ра, 1969, с. 8.

19. Цитирую из лекций Вл. Набокова о Достоевском: «J'insiste sur le fait que Dostoïevski est plus un dramaturge qu'un romancier. Ses romans sont une succession de dialogues et de scènes où tous les personnages sont rassemblés — et qui utilisent tous les expédients du théâtre, comme la scène à faire, le visiteur inattendu, l'interlude comique, etc.» (VI. Nabokov, *Littératures II*, Paris, Fayard, 1981, p. 193.)

20. Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, в: *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, Л., Наука, 6, с. 6. В дальнейшем цитаты из романа будут приводиться по этому изданию, с указанием страниц в тексте.

21. И. В. Гете, *Фауст*, перевод Н. Холодковского, под ред. М. Лозинского, М., 1922, с. 54.