

*А.В. Злочевская
(Москва, Россия)*

Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: духовная индивидуальность в фокусе метафизических и металитературных проблем

Аннотация: В статье проанализирована внутренняя структура романа В. Набокова (В. Сирина) «Приглашения на казнь». В романе воссоздана в аллегорической форме модель бытия индивидуального сознания, помещенного в центр трехчастной картины мира: в фокусе сплетения эмпирической – трансцендентной – металитературной реальностей. В центре трехмерной модели мироздания – бытие индивидуального сознания главного героя, Цинцинната Ц. Набоковский герой оказывается не жертвой, не безвольной игрушкой трех сил мироздания, но сам порывает с миром материальной иллюзии и переходит на уровень металитературного инобытия.

Ключевые слова: В. Набоков, В. Сирин, «Приглашение на казнь», мистическая метапроза XX в., жанр, аллегория, русская литература XX в., литература русской эмиграции

*A.V. Zlochevskaya
(Moscow, Russia)*

V. Nabokov Novel «Invitation to a Beheading»: Spiritual Individuality in the Focus of Metaphysical and Meta-Literary Problems

Annotation: The novel under study is V. Nabokov's "Invitation to a Beheading", its inner structure specifically. In the allegorical form the author recreates the paradigm of the existence of an individual awareness at the centre of a three-fold picture of the world, in the focus where the empirical-transcendental-metaliterary realities interlace. At the heart of this tripartite model there exists the individual consciousness of Nabokov's protagonist C. Cintinnat. He is not a victim, not a powerless toy in the hands of three forces of Universe. Rather he himself breaks up with the world of material illusion to transit to the level of metaliterary other-world existence.

Key words: V. Nabokov, V. Sirin, "Invitation to a Beheading", mystical metaprose of the 20th century, genre, allegory, Russian literature of the 20th century, literature of Russian emigration

Уже первые критики увидели в романе В. Сирина «Приглашение на казнь» (1936) аллегорию¹. Однако аллегорией чего является это произведение? Отвечали на этот вопрос по-разному: аллегорией взаимоотношений личности с «потусторонностью»², с гностическим Божеством и Автором текста³, с коллективом⁴ и др. Соответственно различны и определения жанровой формы романа: аллегорическая антиутопия и «комический кошмар»⁵, духовная мистерия⁶ и др.

Предлагаемые интерпретации освещают отдельные аспекты художественного космоса набоковского романа, не давая единой целостной картины. Тем более что разграничить потоки жанрово-стилевого повествования затруднительно, поскольку они постоянно переплетаются, переливаясь один в другой, переходя с одного уровня на другой почти неуловимо.

Мне представляется продуктивным применить здесь результаты моего предшествующего исследования – о мистической метапрозе XX в.⁷ Фундаментальная примета этого феномена, позволяющая говорить о нем как о самостоятельном, содержательно и эстетически значительном явлении литературы XX в., – трехчастная модель мироздания, соединившая в единое целое три уровня реальности: эмпирическую – метафизическую – художественную.

Набоковская модель мистической метапрозы эволюционировала. Видоизменялась прежде всего ее трехмерная структура. В каждом из романов – свой узор взаимосплетений структурных уровней набоковского художественного космоса.

Своеобразие «Приглашения на казнь» определяется оригинальными взаимоотношениями внутри трехмерной его структуры, между различными пластами: материальным – трансцендентным – металитературным. В центре трехмерной модели мироздания – бытие индивидуального сознания главного героя, Цинцинната Ц.

Текст романа зачинает картинка, в которой соединились все три структурные уровни: «Уродливое окошко оказалось доступным закату: сбоку по стене пролегал пламенистый параллелограмм. Камера наполнилась доверху маслом сумерек, содержащих необыкновенные пигменты. Так спрашивается: что это справа от двери – картина ли кисти крутого колориста или другое окно, расписное, каких уже не бывает? (На самом деле это висел пергаментный лист с подробными, в две колонны, «правилами для заключенных»; загнутый угол, красные заглавные буквы, заставки, древний герб города, – а именно, доменная печь с крыльями, – и давали нужный материал вечернему отблеску)»⁸.

В реальности мира физического луч заходящего солнца осветил сквозь «уродливое окошко» лист с «правилами для заключенных», с безобразным в своей вопиющей глупости и абсурду гербом города – «доменная печь с крыльями» и др. Но сквозь это убожество воображению Цинцинната Ц., через «пламенистый параллелограмм» –

¹ См.: *Бицилли П.* Возрождение аллегории // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 208–219.

² См.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 105–131; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб., 2011. С. 19–39.

³ См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 71–126.

⁴ См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.; СПб., 2001. С. 478–486.

⁵ *Бойд Б.* *Op. cit.* С. 483.

⁶ *Давыдов С.* *Op. cit.* С. 118–119 и др.

⁷ См.: *Злочевская А.В.* Три лика мистической метапрозы XX века: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. СПб., 2016. С. 9–97.

⁸ *Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 4. СПб., 2004. С.49. Далее русскоязычные произведения Набокова цитируются по этому изданию с пометой Н.

фантастически прекрасное «окно» в реальность трансцендентную – открылся мир «потусторонности». Так и в «Даре», создававшемся одновременно с «Приглашением на казнь», «параллелепипед неба» (Н., 4: 194), отраженный в зеркале шкафа и его же рамой ограниченный, тоже своего рода «зайчик» из инобытия.

Однако реальность трансцендентная буквально на наших глазах преображается, обретая отсвет метафизический: «пламенистый параллелограмм» оказывается не только лучом из «потусторонности» и тем более не «пергаментным листом» с «правилами для заключенных», а великолепной картиной, блестящим артефактом, сотворенным рукой «крутого колориста», написанным «маслом сумерек» и содержащим «необыкновенные пигменты».

В дальнейшем происходит своеобразная дисперсия: трехмерный синтез распадается на отдельные структурные потоки: материальный, трансцендентный, металитературный, каждый из которых развивается уже самостоятельно, взаимодействуя с другими потоками, то сплетаясь, то разделяясь.

Металитературная тема, пронизывая стилевую ткань «Приглашения на казнь» и обрамляя макротекст романа, оформилась здесь как художественная доминанта.

Зачинает тему развернутая метафора *жизнь человеческая – художественное произведение*, организующая структуру большинства романов В. Набокова / Сирина («Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Бледное пламя» и др.). В «Приглашении на казнь» жизнь человека вообще и Цинцината Ц. в частности сравнивается с книгой: «Итак – подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей: несколько минут скорого, уже под гору чтенья – и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно – тверденькая, недоспелая). Ужасно!» (Н., 4: 47–48).

Эта книга – жизнь героя. Если смотреть с позиции Автора, то прочитанная, с точки зрения Цинцината – дописанная.

Закономерно, что последним в «Записках» стало слово «смерть». Герой его перечеркивает. На взгляд поверхностный – просто потому, что не нашел другого слова: «следовало – иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука – как-нибудь так» (Н., 4: 175).

Но самом деле все сложнее. Субъективно – в ужасе перед ним, ибо не хочет умирать, несмотря на все страдания, которые причиняет ему жизнь. Но тайный и истинный смысл жеста иной: смерти нет¹. Этот последний смысл рождается графически и осознается уже на уровне бытия сознания Автора – и, соответственно, читателя. Что же наступает после физического конца, если «смерти нет»? Очевидно, бессмертие. Здесь же появляется, как элемент общей метафоры жизнь, – текст, символический образ-мотив, прочерчивающий словесную ткань романа, – карандаш². Набоковский герой пишет свою жизнь, как бы творя ее и сочиняя, а карандаш, по мере приближе-

¹ См., например: Александров В.Е. *Op. cit.* С. 119. С такой трактовкой не согласна Е. Полева (Полева Е. *Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Oloмоус, 2016. С. 141*). Исследовательница считает, что этот эпизод следует рассматривать в контексте семантического архетипа «слова-жизни и немоты-смерти...» (Фрейдберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 125*). Однако если бы смерть в набоковском мире была просто «нема», то в «Записках» Цинцината на этом месте остался бы пропуск или хотя бы многоточие.

² См.: Барбтарло Г. *Op.cit.* С. 22–23 и др.

ния к концу жизни и повествования, укорачивается, пока не остался лишь «карликовый карандаш» (Н., 4: 175) и самый последний лист бумаги.

После металитературного зачина на первый план в повествовании выступает конфликтное противостояние двух миров: физического и трансцендентного. Тезис о «двоемирии» художественного космоса В. Набокова вообще и романа «Приглашение на казнь» в частности блестяще сформулировал Д.Б. Джонсоном: «“Приглашение на казнь” – самое раннее из значительных произведений Набокова, в котором появляется тема двух миров, характеризующая многие из его романов. Воплощение каждого из двух миров в одном из противопоставленных друг другу элементов («тут / там») и выстраивание ряда тематических оппозиций для каждого из них позволяют почти схематично взглянуть на художественную космологию Набокова»¹.

Действительно, в продолжение всего романа видимой доминантой повествования будет взаимодействие, точнее, конфликтное противостояние реальностей материальной и инобытийной.

Собственно, сам образ главного героя – на стыке двух реальностей, духовной и физической: есть Цинциннат из плоти, но есть и «какой-то добавочный Цинциннат» (Н., 4: 50; см. также: Н., 4: 59, 62, 86, 118 и др.) – некий «призрак, сопровождающий каждого из нас – и тебя, и меня, и вот его» (Н., 4: 56)². Речь, очевидно, идет о двойственной природе человека: сознание и плоть – некий кентавр. «Всадник не отвечает за дрожь коня» (Н., 4: 50) – мелькнуло в тексте.

А вот языковой аспект этой метафоры: «Любезность. Вы. Очень. (Это еще нужно расставить.) – Вы очень любезны» (Н., 4: 50).

Так мысль на наших глазах преобразуется в речь – слово оформляется, облекаясь плотью.

Оригинально художественное решение центрального конфликта романа – *свобода – несвобода* – в системе оптической образности, в основе которой оппозиционно коррелирующая пара *прозрачность – непрозрачность*³.

«Гносеологическая гнусность» (Н., 4: 87) – преступление, за которое казнят Цинцинната Ц., заключается в том, что герой недоступен пониманию окружающих – непознаваем для них, ибо неспособен жить по закону «общих мнений». Эпитет «гносеологический» формирует центральный экзистенциальный конфликт романа: трагическое противостояние духовной индивидуальности – моральному, переходящему в физический диктату со стороны пошлого и вполне познаваемого большинства. Чисто «идеологическое» преступление Цинцинната заключается в том, что он «непрозрачен», «непроницаем» для окружающих, т. е. недоступен их пониманию. «Чужих лучей не пропуская», он в состоянии покоя производил «диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ <...>. В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным» (Н., 4: 55, 56).

За «непрозрачность» и казнят Цинцинната Ц.

¹ Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 226. Формулировка Д. Джонсона требует корректировки лишь один момент: «Приглашение на казнь» далеко не первый роман В. Набокова с двухуровневой структурной моделью – «двоемирие» характерно для всех произведений писателя, начиная с «Машеньки» (1926).

² См.: Александров В.Е. *Op. cit.* С. 107–111; Давыдов С. *Op. cit.* С. 91 и др.

³ См.: Злочевская А.В. «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература. 2009. № 15. С. 18–22.

Героя окружает мир пошлости, где все живут по закону «общих мнений», и потому они вполне взаимно «прозрачны». В эссе «Пошляки и пошлость» Набоков дает такое определение пошлости: это самодовольное величественное мещанство и «не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность»¹.

Соответственно, бытие пошлого человека, как и он сам, не более чем мираж и «пародия». А вот в личности Цинцинната есть некое неделимое ядро, которое остается, обнажаясь, и после самого последнего разоблачения. В Цинциннате есть та «темная точка», которая делает его «непроницаемым» для окружающих его пошляков, это «последняя, неделимая, твердая, сияющая точка, и эта точка говорит: я есмь! – как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, – о мое верное, мое вечное» (Н., 4: 98).

«Непрозрачная точка» делает Цинцинната «непроницаемым» для чужого понимания, но, благодаря ей, он оказывается единственным истинно существующим среди окружающих его призраков.

И даже в момент освежающей «трансцендентной гимнастики», когда герой снимает с себя все физические покровы, остается то неделимое ядро его индивидуальности, которое может сказать: «я есмь!» Именно эта неделимая «точка» стала проводником в «потусторонность». Ведь Цинциннат принадлежит, по выражению Г. Гессе, к разряду «людей с одним лишним измерением»², чье земное существование устремлено к бессмертию.

Есть в романе эпизод загадочный, прикрывающий и в то же время приоткрывающий главную, метафизическую тайну героя: «однажды, на каком-то открытом собрании в городском парке, вдруг пробежала тревога, и один произнес громким голосом: “Горожане, между нами находится...” – тут последовало страшное, почти забытое слово» (Н., 4: 61).

Что же это за слово? Смею предположить, это слово – «человек». Да, только Цинциннат Ц. здесь каким-то чудом возрожденный из древнейших времен по-настоящему реальный человек. Остальные – «пародии», а как раз их бытие, столь массивно плотское и осязаемое, призрачно. Они лишь иллюзия материального мира. И в финале накачанная плотью миражи истончаются, становятся прозрачными и лопаются, как мыльные пузыри, бутафория мира земного рушится, а настоящий, духовный человек, сбросив физическое тело-тюрьму, направился «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (Н., 4: 187).

Кто были эти подобные Цинциннату существа?³

В контексте жанра антиутопии, полагаю, это люди, те самые люди из прошлого, давно вымершие в мире материального преуспевания, потускневшие фотографии которых на страницах старых журналов с такой неизъяснимой симпатией разглядывал Цинциннат.

На уровне метафизическом – это те «непрозрачные» существа, которые, подобно Цинциннату Ц., лишь посетили сей жестокий мир, мучились и страдали от изначальной несовместимости с ним, но не позволили уничтожить в себе заветную «точку» – залог истинного бытия в вечности – и вернулись в свои трансцендентные обители.

Есть уровень метафикциональный, но об этом позже.

¹ Набоков В.В. Пошляки и пошлость // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 384, 388.

² Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 334.

³ Критики и набоковеды отвечали на этот вопрос по-разному: Бицилли П. *Op. cit.* С. 216–217; Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 248; Давыдов С. *Op. cit.* С. 72–73, 123 и др.

Парадоксальна в «Приглашении на казнь» онтология коррелятивной пары *земное – трансцендентное*. Миражно здесь все плотское и материальное¹, в то время как по-настоящему «действителен» лишь Цинциннат. Иными словами, все оказывается наоборот: то, что представлялось реальным, исчезло, а слабое и бесплотное обрело жизнь вечную. Эфемерность, бесплотная красота столь любимых Набоковым созданий контрастирует с безобразной тяжеловесностью Замка, и в этом противостоянии прекрасное, казалось бы, обречено. Однако, как заметил писатель, «из всех законов Природы, возможно, самый замечательный – выживание слабейших»².

Слабейший в «Приглашение на казнь», конечно же, Цинциннат Ц. Не зря ведь Марфинька называла его Цинциннатиком (Н., 4: 58). И в самом деле, «Цинциннат был легок как лист. Ветер вальса пушил светлые концы его длинных, но жидких усов, а большие, прозрачные глаза косили, как у всех пугливых танцоров. Да, он был очень мал для взрослого мужчины. Марфинька говаривала, что его башмаки ей жмут <...>. Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосистой субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет; <...> лицо Цинцинната, со скользящими, непостоянного оттенка, слегка как бы призрачными, глазами <...>. Открытая сорочка, распахивающийся черный халатик, слишком большие туфли на тонких ногах, <...> легкое шевеление <...> прозрачных волос на висках – дополняли этот образ» (Н., 4: 48, 118–119).

Его тюремщик, здоровенный Родион, – «красивое русское лицо» с васильковыми глазами (Н., 4: 59), – носит своего подопечного как пушинку³, а в паре с ним Цинциннат кружит в вальсе за даму.

Бесплотная эфемерность, «сквозистость», присущая самой внешности героя, есть знак близости героя к «потусторонности», к духовному инобытию.

У В. Сирина именно слабейший «Цинциннатик» одерживает победу над столь плотным и массивным физическим миром. Раскаяться в своей «гносеологической гнусности» (Н., 4: 87), признав, что похож на всех и «любит то же самое, что мы с вами» (Н., 4: 141), – вот, казалось бы, такие простые условия, на которых обществу согласно принять личность в свои объятия.

Но свободное сознание личности не подчинилось моральному давлению большинства – в этом прежде всего победа Цинцинната Ц. В финале герой В. Сирина успел одержать над своими мучителями не только моральную, но и вполне реальную победу: он сорвал столь тщательно подготовленный праздник – свою казнь, ибо умер до того, как ему отрубили голову.

Моя трактовка *explicit*'а до сих пор в набоковедении, насколько мне известно, не встречалась⁴, а потому объясню свою мысль.

¹ Как, например, директор тюрьмы: «несмотря на свою сановитую плотность, преспокойно исчез, растворившись в воздухе» (Н., 4: 49)

² *Набоков В.В.* Антон Чехов // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 330.

³ Есть в этом персонаже что-то от слуги Гаврилы из «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого, очень уж похожа эта пара: физически здоровый, сильный мужик из народа и слабый, больной «барин». Но фигура Родиона, конечно же, пародийно полемична по отношению к Л. Толстому: слуга стал хозяином, его медвежья забота душит и оскорбляет. Кстати, слова «нонче», «давеча», «нынче» и др., у Л. Толстого – приметы живого «языка народна», у В. Сирина – стилевая характеристика отрицательных персонажей, исключительно презрительная и свидетельствующая лишь об их неграмотности, а отнюдь не о высоких нравственных достоинствах или духовности.

⁴ Принято считать, что Цинциннат перешел в реальность инобытийную после того, как ему отрубили голову (см.: *Александров В.Е.* *Op. cit.* С. 107–108; *Давыдов С.* *Op. cit.* С. 97–98 и др.). Особая точка зрения у Г. Барабтарло (см.: *Барабтарло Г.* *Op. cit.* С. 34).

На протяжении всего предшествовавшего текста подспудно развивался мотив болезни героя: «Вышибло пот, все потемнело, он чувствовал коренек каждого волоска <...> кратко было дружеское пожатие обморока <...> В голове, от затылка к виску, по диагонали, покотился кегельный шар, замер и поехал обратно <...> пауза, перебой, – когда сердце, как пух <...> дрожь после давешней дурноты <...> стол сегодня немножко колыхался <...> он боролся с головокружением, с сердечной истомой <...> Он лежал и все продолжал плыть <...> в боку закололо <...> Через все небо подвигались толчками белые облака, – по-моему, они повторяются, по-моему, их только три типа, по-моему, все это сетчато и с подозрительной прозеленью» (Н., 4: 48, 49, 75, 79, 80, 82, 83, 87, 183) и др.

Судя по признакам, это предынфарктное / предынсультное состояние. А м-сье Пьер неслучайно, в порядке черного юмора, уже при первой встрече с Цинциннатом назван ласковым доктором (Н., 4: 93).

Уже была как бы репетиция финала: «Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде; директор зазыблился, койка превратилась в лодку. Цинциннат схватился за край, чтобы не свалиться, но уключина осталась у него в руке, – и, по горло среди тысячи крапчатых цветов, он поплыл, запутался и начал тонуть. Шестами, баграми, засучив рукава, принялись в него тыкать, поддевать его и вытаскивать на берег. Вытащили» (Н., 4: 77).

Тогда «вытащили», потому что Цинциннат еще цеплялся за приносящее одни лишь страдания физическое существование. Но вот уже перед самой казнью м-сье Пьер, будто что-то предчувствуя и пытаясь пресечь неизбежное, кричит: «Не смей падать в обморок» (Н., 4: 183).

В финале усилием своего сознания Цинциннат поднялся с плахи, «медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору. Его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг: – Что вы делаете! – хрипел он, прыгая. – Нельзя, нельзя! Это нечестно по отношению к нему, ко всем... Вернитесь, ложитесь, – ведь вы лежали, все было готово, все было кончено! Цинциннат его отстранил, и тот, уныло крикнув, отбежал, уже думая только о собственном спасении» (Н., 4: 187).

Собственно, «преступное» бегство из мира физического в «потусторонность» Цинциннат совершал и раньше – во время своей «трансцендентной гимнастики», когда снимал с себя, «как парик, голову, ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух» (Н., 4: 61).

Но то была лишь «проба». Свой окончательный побег из материального мира نابоковский герой совершил, ускользнув от своих мучителей в реальность инобытийную.

Так тема смерти оказывается органично вплетенной в центральный экзистенциальный конфликт романа *свобода – несвобода*. Фантастические интуитивные прозрения, напряженная устремленность души человеческой проникнуть за грань земного бытия, вдруг пройти «в какую-то воздушную светлую щель» (Н., 4: 119) и оказаться на свободе вечны. Но тайное знание о «двоимирии» и самое бессмертие даровано Набоковым-Демидургом лишь «избранным», любимым героям: Цинциннату Ц., Себастьяну Найту, Пнину, Адаму Кругу, Джону Шейду. Тем, кто еще при жизни предчувствовал, что «там» истинная нравственность, любовь, нежность и красота, а «тут» лишь убогие их эрзацы (Марфинька, Нина Речная, Лиза Боголепова) и обывательская мораль, грубая, пошлая, жестокая.

В романе «Пнин» Набоков так сформулировал сущность той экзистенциальной двойственности, на которую обречена человеческая душа в течение своего земного существования: «Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни – это отъединенность? Не облачай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп – это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть – разоблачение, смерть – причащение. Слиться с ландшафтом – дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго»¹.

Именно в этом мистико-философский смысл предсмертных страданий Цинцинната Ц. Это напряженная, полная мучительных коллизий и перипетий борьба между тюрьмой человеческой плоти, которая поработывает сознание личности, нагнетая мучительную иллюзию – страх смерти, и духовным началом, предчувствующим свое освобождение в тот миг, когда «смерть громыхнет тугим запором / и в вечность выпустит тебя» (Н., 1: 608).

С грохота отпираемой двери камеры начинается «Приглашение на казнь»: «Тюремщик Родион долго отпирал дверь Цинциннатовой камеры, – не тот ключ, – всегдашняя возня» (Н., 4: 47). Но Цинцинната не выпускают, а запирают в смерть.

В этом смысле Замок – развернутая метафора земной жизни, где радости и удовольствия, надежды и привязанности суть не что иное, как иллюзорные соблазны, призванные удержать героя в тюрьме его физического существования.

Человек яростно цепляется за «тупое “тут”», хотя ясно предчувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неумоно воюющий ужас, держит <...> и теснит» его (Н., 4: 101), а прекрасное, манящее «там» – «там», где «все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага» (Н., 4: 101–102), сулит освобождение его духовной сущности. В этом несвобода сознания Цинцинната Ц. И лишь пережив, говоря словами одного из героев Достоевского, острейшую «боль страха смерти»², сознание осмелилось разбить вдребезги свою темницу, воскреснув к истинной жизни. И как только Цинциннат Ц. осознал, что «весь маскарад происходит у него же в мозгу» (Н., 4: 180) и спросил себя: «Зачем я тут?» (Н., 4: 186), – стены физического бытия, истончившись, исчезли, а духовная индивидуальность направила в свой Элизиум, населенный ему подобными, воистину существующими людьми.

Некоторые авторы трактуют финал романа в духе ключевого понятия экзистенциализма – «отчаяния»³: набоковский герой осознает в процессе написания своих «Записок» тщету земной жизни, мужественно встречает свою смерть, а вместе с гибелью индивидуального сознания исчезает и мир его материальной иллюзии⁴.

Но кто же в этом случае встал с плахи? Е. Полева объясняет это так: «Финальное восшествие казненного героя с плахи – знак авторского уважения к человеку, обретшему, в том числе через писательство, экзистенциальное (неутопическое) сознание и не потерявшему себя перед палачами»⁵.

¹ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 1997. С. 22. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 94.

³ См.: Сендерович С., Шварц Е. Вербная штучка. Набоков и популярная культура: статья вторая // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 201–222; Ащеулова И.В. Тема писания и слова в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // В. Набоков в контексте русской литературы XX века. Томск, 2000. С. 84–93; Полева Е. Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Olotouc, 2016. С. 137–142.

⁴ См.: Сендерович С., Шварц Е. Вербная штучка. Набоков и популярная культура. С. 214.

⁵ Полева Е. Op. cit. С. 142.

Данная интерпретация не учитывает ни общей мировоззренческой концепции Набокова с ее устремленностью к «потусторонности», ни деталей самого текста, ясно указывающих на переход героя в инобытийную реальность: это чудом спасшаяся от механического паука и вылетевшая в окно бабочка, продолжение жизни сознания Цинцинната после физической смерти и, наконец, последнее слово его «Записок» – перечеркнутая «смерть»¹.

Смерть – освобождение духа, болезненный момент перехода в инобытийную реальность, а бессмертие – самоочевидная истина, восхитительная в своей бездоказательности: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны» (Н., 4: 47). «Смерть – это <...> безжалостное разъятие» (Н1., 1: 201), но в то же время и начало новой жизни – таково набоковское понимание тайны жизни и смерти. Символом такой метаморфозы еще в раннем рассказе писателя «Рождество» стала прекрасная бабочка, рождающаяся из кокона².

А в «Защите Лужина», в эпизоде партии с Турати, был такой момент: «...мгновенное виртуозное движение пальцев, и Лужин снял и поставил рядом на стол уже не бесплотную силу, а тяжелую желтую пешку; сверкнули в воздухе пальцы Турати, и в свою очередь опустилась на стол косная черная пешка с бликом на голове. И, отделившись от этих двух внезапно одеревеневших шахматных величин, игроки как будто успокоились, забыли мгновенную вспышку: на этом месте доски, однако, еще не совсем остыл трепет, что-то все еще пыталось оформиться...» (Н., 2: 387–389).

Как видим, при переходе из бесплотного измерения в «плотное», иными словами – из «потусторонности» в мир материальный, шахматная фигура не оживала, а, напротив, умирала. Живые шахматные величины деревенели. Очевидно, что и воскресали фигуры, возвратившись в игру, ожив в виде носителей бесплотных энергий в воображении шахматиста. Эта образная вариация темы смерти предвещала последующее ее решение в «Приглашении на казнь».

В финале романа на настоящую смерть обречен только мир материальный. И не случайно, конечно, «последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку» (Н., 4: 187).

Перед образом женщины «в черной шали» В. Александров остановился в некотором недоумении: «...не исключено, что за двусмысленной фигурой, возникающей в самом конце романа <...> скрывается Цецилия Ц.; она и раньше появлялась в черном, а удивительные, сравнительно с палачом, размеры могут натолкнуть на мысль, что, подобно Цинциннату, она внезапно увеличилась; непонятным, правда, остается, отчего, собственно, она несет на руках палача – разве что так символизируется ее власть над смертью»³.

Однако вполне очевидно, что женщина «в черной шали» – это сама смерть, а палач на руках – ее дитя. С гибелью физического мира она, разумеется, своих размеров не изменяла: не уменьшалась и не увеличивалась, ибо смерть уничтожению не подлежит. Действительно, ассоциативная нить от этого образа протягивается к Цецилии Ц., матери Цинцинната: та тоже была «женщиной в черном». Но здесь следует вспомнить профессию матери Цинцинната: она была акушеркой. Так реализует себя набоковская концепция *смерти / рождения* и ключевой оксиморон метафизики писателя: «Смертный ужас рождения» (Н., 4: 486). Появление матери-акушерки, с пародийной заботливостью расправлявшей Цинциннату постель, предвещало его скорую

¹ См.: Давыдов С. *Op. cit.* С. 97–98; Александров В.Е. *Op. cit.* С. 119 и др.

² Анализ мотива бабочки см.: Давыдов С. *Op. cit.* С. 96–97; Барабтарло Г. *Op. cit.* С. 26–32 и др.

³ Александров В.Е. *Op. cit.* С. 130.

смерть¹ и указывало на палача. Здесь еще одна связующая ниточка, протягивающаяся от матери героя к женщине «в черной шали»: перед уходом Цецилия сделала жест («Цецилия Ц. встала, делая невероятный маленький жест, а именно расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер, – длину, скажем, младенца», Н., 4: 129), словно указывавший на приближавшегося по коридору м-сье Пьера – будущую «личинку» в ее руках². Сын подсказки, конечно, понять не мог.

Вместе с тем explicit романа отбрасывает на предыдущее повествование мета-фикциональный отсвет.

В романе «Приглашение на казнь» отчетливо различимы два вида творчества: одно созидает нечто настоящее: живых людей, духовных индивидуальностей, обладающих истинной сущностью – и псевдоискусство, которое плодит миражи: уродливых или убогих кукол, «призраки, оборотни, пародии» (Н., 4: 66).

Двум типам креации соответствуют два зеркала.

Одно – то мистическое «зеркало», о котором рассказывала Цинциннату его мать: «когда была ребенком, в моде были <...> такие штуки, назывались “нетки”, – и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое – абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана... Или, скорее, к его кривизне были так подобраны <...>. Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, – но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, – и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко <...> брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную» (Н., 4: 128–129).

Такое «дикое зеркало» уничтожает, разлагая, действительно существующее и, напротив, дает мнимое бытие безобразным миражам. Перед нами оригинальная вариация мифологического сюжета о волшебном Зеркале Тролля в сказке Г.-Х. Андерсена «Снежная королева».

Порождения мистического «дикого зеркала» – те имитации людей, которые окружают Цинциннату Ц. Не случайно у персонажей романа в руках то и дело мелькают маленькие «ручные зеркала»: словно без этих вещиц они исчезнут. Грубой декорацией окажется даже природа, включая то «озерцо, как ручное зеркало» (Н., 4: 68). Будто «из зеркала» порой появляются и тюремщик Родион, и адвокат Роман, оказавшийся в итоге двойником директора тюрьмы Родрига Ивановича.

¹ Цецилия появляется в камере Цинцинната за три дня до казни.

² Сцена с матерью вызывает аллюзию на «искушение девицей» в «Гамлете»: подослав к Цинциннату мать, его мучители пытались выведать через нее нечто сокровенное. Не случайно сразу навстречу выходящей из камеры Цецилии появляются директор тюрьмы и м-сье Пьер, «приятно улыбаясь издали, чуть сдерживая, однако, шаг, чуть бегая глазами» (Н., 4: 130).

Выделяется среди прочих м-сье Пьер: если остальные действительно подобны призракам, теням – вот-вот растут, расплывутся и навсегда растворятся в воздухе, то палач, главный человек бездуховного общества, со своими «плотно скрещенными жирными ляжками», плотной фигуркой и толстеньким лицом (Н., 4: 110, 130, 136), – сверхплотен и материален и более всех похож на куклу со «светлыми, глазированными глазами <...>, фарфоровой улыбкой» (Н., 4: 93, 141).

Набоковское видение мира парадоксально: если призраками принято считать нечто бесплотное, а потому нереальное, то у В. Сирина недействительно как раз сугубо материальное.

В целом образ материального мира строится «на метафоре жизни как театральной сцены»¹. Стихия дурной театральности, как давно замечено набоковедами, царит на страницах «Приглашения на казнь»: персонажи, выходя «на сцену», т. е. в камеру к Цинциннату, повторяют написанный текст (часто перевирая его), путают реплики, а порой целые куски и мизансцены. Иногда путают даже исполняемые пьесы. Порой (из-за нехватки актеров, что ли?) один артист играет несколько ролей, лишь переменяя грим. Как, например, тюремщик Родион – адвокат Роман – директор тюрьмы Родриг Иванович.

Во многом театрализованность романного действия восходит к эстетике Н. Евреинова, экспериментами которого в области драматургии Набоков был увлечен². Несомненно, повлияли на В. Сирина и размышления Н. Евреинова о казни как театрализованном представлении в трактате «Театр и эшафот» (1918)³.

Миру физическому у В. Сирина соответствует «кустарное искусство» (Н., 4: 99), где все грубо и нелепо размалевано, то осыпается, то разваливается на куски и т. п. Этот примитив ориентирован на вкусы большинства, ими питается и их удовлетворяет. Ведь блаженства, известные и доступные пошлому обывателю, исключительно плотского, гастрономического или естественно-физиологического порядка. Аналогичны и наслаждения «искусством»: «переходим к наслаждениям духовного порядка, – велеречиво, со смаком разглагольствует м-сье Пьер. – Вспомните, как, бывало, в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, – увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством» (Н., 4: 140).

Перед нами масскультура, обслуживающая плоть и ничего общего не имеющая с истинным искусством⁴. Даже Тамарины сады, воплощавшие для Цинцинната блага инобытийной реальности, оказались грубо размалеванной декорацией или механической имитацией – шедевром инженерной мысли некоего Никиты Луки-

¹ Александров В.Е. *Op. cit.* С.112.

² См.: Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М., 1990. С. 5–42; *Alexandrov V.E. Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. N.Y.&L., 1995. P. 402–405; Медведев А.* Перехитрить Набокова // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 217–229; *Бабиков А.* «Событие» и самое главное в драматической концепции В.В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 558–586; он же: Изобретение театра // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 5–42; *Сендерович С., Шварц Е.* Набоковский парадокс о евреях // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 299–317; *Злочевская А.В.* Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса XX в. // Русская литература. 2004. № 3. С. 86–109 и др.

³ См.: *Литаврину М.Г.* Драматическая хроника Н.Н. Евреинова «Шаги Немезиды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории) // Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Вып. 27, М., 1993. С. 22–34.

⁴ О мотиве «плотоядного» искусства в «Приглашении на казнь» как злой пародии на эстетику Н.Г. Чернышевского см.: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.

ча. Увы, «плотоядное искусство» дает только то, что может, – плоды порой искусные, но безнадежно мертвенные.

В тематическом узоре кустарного искусства парадоксальным образом сплелись физический и креативный пласты повествования. Этот весьма неожиданный симбиоз подсвечен саркастической усмешкой Автора.

«Горячие точки» этого нарративного пласта – образы-мотивы кувшина и паука. Оба образа реминисцентные: кувшин – «поивший всех узников мира» (Н., 4: 61), паук – «официальный друг заключенных» (Н., 4: 48). Имеются в виду, конечно, не только «вечные» атрибуты тюремного быта, но и их литературная традиция («Шильонский узник» Дж.Г. Байрона в переводе В.А. Жуковского, «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, «Идиот» Ф.М. Достоевского и др.).

Образ-мотив паука прочерчивает, развиваясь в параллельном противостоянии мотиву бабочки, словесную ткань романа¹. В финале паук оказывается, как и Тамирины сады, механической игрушкой: «Сделанный грубо, но забавно, он состоял из круглого плюшевого тела с дрыгающими пружинковыми ножками и длинной, тянувшейся из середины спины, резинки, за конец которой его держал на весу Роман, поводя рукой вверх и вниз, так что резинка то сокращалась, то вытягивалась и паук ездил вверх и вниз по воздуху» (Н., 4: 178).

Но вот трагический парадокс: мертвый механический паук пожирает живое – мотыльков и бабочек. Значение символа прозрачно: плотское, подобно «черной дыре», втягивает и пожирает душу.

Но есть в набоковском романе другое, настоящее искусство и другое, не «дикое» зеркало – это волшебное «поворачиваемое зеркало», которое сияет в прекрасном инобытийном *Там* и «от которого иной раз сюда перескочит зайчик» (Н., 4: 102).

Это «зеркало бытия» – набоковская вариация древних представлений о том, что отношения человека и Бога подобны системе направленных друг на друга зеркал. Ведь «ЗЕРКАЛО – символ связи нашего мира с параллельным»², а в эзотеризме – общекосмический принцип управления вселенной. «Зеркало бытия» соединяет / разъединяет Материю и Дух.

Эстетика мистической метапрозы В. Набокова реализует древнюю метафору мировой книги: наш мир – книга, написанная Богом. Эстетическая концепция Набокова предполагает пропорцию: Автор так относится к тексту своего сочинения, как Бог к нашему миру, Им сотворенному. Отсюда трехмерная структура набоковского романа: уровень бытия героя – художественная реальность – так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает Автор, как уровень Автора-Демидурга – с предошущаемым трансцендентным бытием Бога. Фигуры Бога и Автора в мире Набокова являют собой коррелирующую пару, а иногда совпадают, ибо Автор и есть Бог сотворенного им художественного мира.

В «Приглашении на казнь» Автор как бы от имени сочинителя романа «Quercus»³, который читает герой, посылает ему Благоую весть о скором избавлении.

Отрекошетив от волшебного «поворачиваемого зеркала», упал в камеру к Цинциннату «бутафорский желудь» (Н., 46 122) – плод того Дуба, о жизни которого повествует вымышленный «Quercus». «Желудь, – пишет В.Е. Александров, – как

¹ Анализ мотива паука см.: Александров В.Е. *Op. cit.* С. 129; Барабтарло Г. *Op. cit.* С. 24–29; Джонсон Д.Б. *Op. cit.* С. 214 и др.

² Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. М., 2005. www.slovari.yandex.ru/зеркало/Символы&2Сзнаки&2эмблемы/Зеркало/

³ «Quercus» – набоковская пародия на роман В. Вульф «Орландо» (1928), герой которого пишет историю Дуба, а также на другие сочинения о Средневековье, в которых использовалась плодотворная

бы оказывается мостом между его физическим миром и воображаемым миром литературы, представленным романом «Quercus», удостоверяя таким образом реальность как последнего, так и порождающих его сил воображения и сознания (которые, в свою очередь, прямо связаны с потусторонностью)»¹.

Образ-символ желудя², как и паука и кувшина, тоже возник на стыке двух реальностей – физической и металитературной. Однако этот метафизикальный желудь – плод настоящего искусства³. Не случайно он, хоть и «бутафорский», отнюдь не «кустарный», а, напротив, будто настоящий, и даже по-своему красив: «крупный, вдвое крупнее, чем в натуре, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке» (Н., 4: 122).

И падает желудь в цинциннатову камеру сверху, занесенный дуновением сквозняка (Н., 4: 122), – не из метафизикального ли инобытия? Ведь желудь явился Цинциннату в ответ на его отчаянный крик о помощи: «Неужели никто не спасет? – вдруг громко спросил Цинциннат и присел на постели (руки бедняка, показывающего, что у него ничего нет)» (Н., 4: 122).

И здесь возникает вопрос, которым никто до сих пор не задавался: а почему, собственно, в ответ на отчаянный SOS падает плод с дуба? Ведь ничего общего у Цинцинната с этим Дубом нет. Напротив, они в определенном смысле полярны: Дуб – символ вечности, Цинциннат обречен через несколько дней на смерть. Вспомним знаменитые пушкинские строки: «Гляжу ль на дуб уединенный, / Я мыслю: патриарх лесов / Переживет мой век забвенный, / Как пережил он век отцов».

Но в этой полярности и кроется разгадка: Автор макротекста «Приглашения на казнь» и как бы при посредничестве сочинителя «Quercus'а» посылает своему измученному герою твердую надежду на спасение и бессмертие.

Многие авторы ставят знак равенства между двумя вариантами набоковского «зеркала»: «дикое» – и волшебное «поворачиваемое», существующее в трансцендентном Там⁴. Это, конечно, неверно. В то время как истинное «зеркало искусства» не только отображает, но воссоздает и постигает сущность вещей⁵, «дикое зеркало» творит оптические миражи.

Волшебное «поворачиваемое зеркало» порой отбрасывает из своего прекрасного «там» чудесных «зайчиков» в унылое существование Цинцинната Ц. Один из них, еще в начале повествования, осветил грубую декорацию камеры, преобразив ее в прекрасную картину. Другой – тот самый металитературный желудь, о котором мы уже говорили.

Два вида креации – плотоядное «кустарное искусство» и творчество, пронизанное флюидами «потусторонности», – соотносимы с божественным и дьявольским типом творения. Бог при Купине назвал себя Моисею: «Я есмь Сущий» (Исх., 3: 14). И только Он может творить истинно существующее. Человека создал Бог, вдохнув в плоть дух. Дьявол в состоянии порождать лишь миражи, в том числе

идея Дуб – наблюдатель и повествователь (см.: *Сконечная О.* Примечания к «Приглашению на казнь», Н., 4: 625).

¹ Александров В.Е. *Op. cit.* С. 124.

² Анализ мотива желудя см.: Александров В.Е. *Op. cit.* С. 123–124; Давыдов С. *Op. cit.* С. 108, 118; Джонсон Д.Б. *Op. cit.* С. 215–216 и др.

³ Роман «Quercus» позиционирован, хотя и не без доли иронии, как произведение «бесспорно лучшее, что создало его время» (Н., 4: 121).

⁴ См., например: Александров В.Е. *Op. cit.* С. 124; Давыдов С. *Op. cit.* С. 117 и др.

⁵ См.: Злочевская А.В. Три лика мистической метапрозы XX века. С. 302–305, 311–331.

материальные, поскольку духа он в себе не имеет. В. Александров весьма пронизательно замечает присутствие в романе «невидимого кукловода»¹.

Подобно Богу, настоящий художник создает нечто истинно существующее, хотя и бесплотное. Таков и герой В. Сирина Цинциннат Ц. – первый из его героев сочинитель, если, конечно, не считать антигероя и антиписателя Германа Карловича из «Отчаяния».

Хороший ли, настоящий ли писатель Цинциннат? Однозначного ответа на этот вопрос нет. «Сюжет писательства в романе – это исчезновение надежд на возможность адекватно выразить себя в тексте»², – считает Е. Полева. К такому выводу приходит исследовательница, проанализировав эволюцию самооценки набоковского героя – от эйфории первых шагов, когда он видит в своих «Записках» средство оставить о себе память в сознании своих будущих читателей, до полного разочарования в своем писательском даре.

Действительно, если все начиналось одушевленным страстным желанием оставить в памяти людей свой истинный образ, то оканчивается, как может показаться, отчаянием: «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 <...>. Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке... Нет, тайна еще не раскрыта, – даже это – только огниво, – и я не заикнулся еще о рождении огня, о нем самом. Моя жизнь <...>. Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу, – но: сохраните эти листы <...>. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать <...>. Мои бумаги вы уничтожите, сор выметете, бабочка ночью улетит в выбитое окно, – так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах, уже сейчас готовых завалиться» (Н., 4: 74, 167, 178–179).

Анализируя эти отрывки, Е. Полева не учитывает одно важное обстоятельство: самооценка автора чрезвычайно редко бывает адекватна. Графоманы мнят себя великими, а действительно талантливые художники часто мучаются несовершенством своих творений. А.С. Пушкин и В. Набоков в этом контексте – счастливое исключение: из всех мне известных только им Бог даровал редчайшую способность адекватно высокой оценки своих произведений. Муки «невыразимости» себя в слове – скорее знак истинного дарования. К тому же, ведь Цинциннат Ц. – писатель начинающий, и отсутствие мастерства в его случае вполне легко объяснимо и простительно.

Есть и еще одно важное обстоятельство, объясняющее отчаяние героя в финале: если вначале слова Цинцинната обращены к воображаемому будущему читателю – alter ego автора, того единственного и замечательного человека, который ожидает хорошего писателя в конце его великого пути и о котором мечтал сам Набоков³, то предсмертный возглас – к м-сье Пьеру и тюремщикам. Но зачем, собственно, Цинциннату оставлять память о себе своим тюремщикам? Тем более что и сама тюрьма рушится. А вот бабочка спаслась и вылетела на свободу, как вскоре это сделает сам герой В. Сирина. Так что последний пассаж – вовсе не об экзистенциальном отчаянии, – напротив, он об освобождении души из тюрьмы

¹ Александров В.Е. *Op. cit.* С. 112.

² Полева Е. *Op. cit.* С. 141.

³ См.: Набоков В.В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 23–25.

физического бытия, которое герой бессознательно предчувствует, но не замечает, ибо все его физическое тело корчится от страха.

А между тем этот начинающий, еще неумелый писатель чрезвычайно остро чувствует слово, и ему доступно понимание глубинных тайн творения. «Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а разгоралось и бежало как пожар, – и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски, – я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы – не я, вот в чем непоправимое несчастье. Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а мне это необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи» (Н., 4: 100–101).

Под видимой оболочкой размышлений о слове прочитывается предчувствие бегства в «потусторонность». Мысль автора «Записок» устремлена, хотя и бессознательно, к реальности «не тутошной», а инобытийной – к бессмертию.

Замечательно, что и трагедию своей радикальной несовместимости с окружающими его «прозрачными» призраками и пародиями Цинциннат видит сквозь призму проблем бытия слова: «Окружающие понимали друг друга с полуслова, – ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями» (Н., 4: 56–57).

Перед нами, бесспорно, мышление художника слова.

Более того, в процессе сочинительства, Цинциннат, как всякий настоящий писатель, постигает тайны ирреально-трансцендентного подтекста «жизни действительной». Вот, например, известное иррациональное прозрение героя: «Я обнаружил дырочку в жизни, – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным, – какие мне нужны объемистые эпитеты, чтобы их налить хрустальным смыслом... – лучше не договаривать, а то опять спутаюсь. В этой непоправимой дырочке завелась гниль» (Н., 4: 175).

Что же это за загадочная «дырочка»? С. Давыдов полагает, что это «дырочка» между двумя мирами – автора и героя, и именно сквозь нее герой прозревает своего Творца¹. Г. Барабтарло видит в ней отверстие между иными мирами – земным и «потусторонностью». Оба автора будто нарочно игнорируют «гниль», которая завелась между двумя половинками мироздания: миром материальным и инобытийным. Е. Полева, напротив, на этой «гнили» внимание акцентирует, считая, что именно из-за нее для Цинцинната «исчезла надежда на переход в иной мир, ибо связи с ним нет»².

Однако текст ясно говорит совсем о другом: некогда была «спайка» между двумя мирами: физическим и трансцендентным. Благодаря ей, энергия жизни питала плоть, одухотворяя ее. Недаром в своих снах Цинциннат видел жизнь совсем иную: «В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов; их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды – при-

¹ См.: Давыдов С. *Op. cit.* С. 117.

² Полева Е. *Op. cit.* С. 140.

обретали волнующую значительность; проще говоря: в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни» (Н., 4: 99–100).

Теперь «спайка», некогда соединявшая обе половинки мироздания и благодаря которой духовная энергия питала плоть жизнью, «отломилась» – и «в этой непоправимой дырочке завелась гниль». Фантомы плоти остались без живительной подпитки¹.

И, однако, хотя «гниль» в «дырочке» препятствует проникновению духовной энергии в физический мир, это вовсе не означает, что для таких духовных индивидуальностей, как Цинциннат, обладающих внутренним неделимым и неистребимым, целостным ядром, невозможен выход в потустороннюю реальность, ведь осталась еще воздушная щель, сквозь которую человек духовный может выскользнуть из грубой физической реальности в природную ему стихию.

Причем, что чрезвычайно важно, этот переход Цинциннат Ц. совершил усилием собственной воли, а отнюдь не по воле своих мучителей. Как только он задал себе вопрос: «Зачем я тут?» (Н., 4: 186) – герой оказался в природной ему стихии прекрасной «потусторонности».

Этот вопрос стал закономерным неизбежным итогом процесса творчества Цинцинната Ц. – его самопостижения-самосозидания: «Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (Н., 4: 175).

Собственно, мотив тотального обмана появляется еще в начале романа. Там прозвучала подсказка Автора своему герою, что все его попытки каким-то образом убежать от ужаса жизни, оставшись в ней, иллюзорны: «Двое мужчин тихо беседовали во мраке сквера на подразумеваемой скамейке. “А ведь он ошибается”, – сказал один» (Н., 4: 53).

Цинциннат пришел к пониманию своей ошибки ценой собственных страданий лишь в конце своей жизни-текста.

Результатом сочинительства стала четко сложившаяся в индивидуальном сознании картина собственной жизни и личности. И она явилась тотальным отрицанием всего своего существования в физическом теле-тюрьме. Только освободившись ото всех приманок-обманок, которыми материальный мир привязывал его к себе, Цинциннат Ц. смог перейти в иную реальность, где «все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети» (Н., 4: 101–102).

И все же, несмотря на то что Цинциннат Ц. – первый у Набокова герой-писатель, проблемы сочинительства лишь часть его жизни. Да, «Записки» для него – способ запечатлеть свою личность и оставить память о себе в сознании будущего читателя и таким образом обрести бессмертие. Волнуют его такие чисто творческие проблемы, как невыразимость и звукопись. И все же «Записки» для Цинцинната лишь средство убить время до казни: «Он пожалел, что поторопился сдать все книги, и от нечего делать сел писать» (Н., 4: 174).

И здесь необходимо учесть одну особенность нарративной модели набоковских романов: дело в том, что герои, типологически близкие автору – в интеллектуальном, моральном и духовном плане (Годунов-Чердынцев, Адам Круг, Себастьян

¹ Данная интерпретация остается корректной и при прочтении романа как антиутопии, в аспекте социально-политическом: советский строй, основанный на философии сугубо материалистической, которую В. Сирин назвал в «Истреблении тиранов» «шелухой <...> истины», вычитанной «у каких-то площадных софистов» (Н., 5: 355), – обрывал связь человека с духовной реальностью, а личностей, противящихся такой вивисекции, уничтожал.

Найт, Пнин), обычно включены в кругозор объективного (и сочувствующего) повествования. Напротив, субъективированное повествование используется для «освоения» изнутри «чужого» сознания, цель его – исследование психологии личности с иным, чем у автора, типом сознания – Смуров («Соглядатай») или маргинально-криминальным – Герман («Отчаяние»), Гумберт Г. («Лолита»). «Некоторые мои персонажи, – так объяснял сей парадокс писатель, – без сомнения, люди прегадкие, но... они вне моего Я, как мрачные монстры на фасаде собора – демоны, помещенные там, только чтобы показать, что изнутри их выставили» (Н1., 2: 577).

Повествование о Цинциннате Ц. представляет собой органичный симбиоз: авторское слово в форме косвенно-прямой речи словно wpłyвает в текст героя, на ходу переплавляясь в него. Как, например, в этом отрывке: «Какая тоска. Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска, Цинциннат, – и безжалостный бой часов, и жирный паук, и желтые стены, и шершавость черного шерстяного одеяла. Пенка на шоколаде. Взять в самом центре двумя пальцами и сдернуть целиком с поверхности – уже не плоский покров, а сморщенную коричневую юбочку. Он едва тепл под ней, – сладковатый, стоячий. Три гренка в черепаховых подпалинах. Кружок масла с тисненым вензелем директора. Какая тоска, Цинциннат, сколько крошек в постели» (Н., 4: 71–72).

Судя по нарративной модели «Приглашения на казнь», Цинциннат Ц. занимает среднее положение между героями близкими и чуждыми авторскому сознанию.

И все же это первый из набоковских героев, вполне осознанно и по собственной воле не совершающий самоубийства (как Лужин или Смуров) или убийства (как Герман из «Отчаяния»), не идущий сознательно на смерть, отправившись в Россию через границу (как Мартын Эдельвейс в романе «Подвиг»), но сделавший спасительный для себя выбор в сторону свободы и бессмертия.

В художественном мире Набокова не стирается, но превращается в некую расплывчатую, прерывистую линию непреодолимая в «обычном» произведении граница между его «внутренним миром», где обитают исключительно вымышленные персонажи, и миром «внешним» – Автора, человека и сочинителя, и его читателя. В момент своей «смерти» набоковский герой совершает переход из «внутреннего мира» романа на уровень «внешний» – бытия сознания Автора и читателя. И, присоединившись к подобным ему «любимым» героям своего Творца, обретает бессмертие в искусстве.

Автор же в финале окончательно утверждает себя в позиции Демиурга своего художественного мира.

В «Приглашении на казнь» в аллегорической форме воссоздана модель бытия индивидуального сознания в центре трехчастной картины мира: в фокусе сплетения эмпирической – трансцендентной – металитературной реальностей. Набоковский герой оказывается не жертвой, не безвольной игрушкой трех сил мироздания, но сам порывает с миром материальной иллюзии и переходит на уровень «действительного» металитературного инобытия.

ЛИТЕРАТУРА

Александров В.Е. Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. 312 с.

Ащеулова И.В. Тема писания и слова в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // В. Набоков в контексте русской литературы XX века. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2000. С. 84–93.

- Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбиха, 2011. 457 с.
- Бабигов А.* «Событие» и самое главное в драматической концепции В.В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб.: Российский христианский гуманитарный институт, 2001. С. 558–586.
- Бабигов А.* Изобретение театра // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 5–42.
- Бицилли П.* Возрождение аллегории // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 208–219.
- Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
- Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 199 с.
- Гессе Г.* Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Северо-Запад, 1994.
- Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. 157 с.
- Джонсон Д.Б.* Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб.: Симпозиум, 2011. 352 с.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Злочевская А.В.* Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса XX в. // Русская литература. 2004. № 3. С. 86–109.
- Злочевская А.В.* «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература. 2009. № 15. С. 18–22.
- Злочевская А.В.* Три лика мистической метапрозы XX века: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. СПб.: Super Издательство, 2016. 552 с.
- Литаврину М.Г.* Драматическая хроника Н.Н. Евреинова «Шаги Немезиды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории) // Бюллетень UNESCO. «Театральность в жизни и искусстве». Вып. 27. М., 1993. С. 22–34.
- Медведев А.* Перехитрить Набокова // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 217–229.
- Набоков В.В.* Антон Чехов // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 319–370.
- Набоков В.В.* Пошляки и пошлость // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 384–388.
- Набоков В.В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997.
- Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2004.
- Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016. С. 137–142.
- Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура: статья вторая // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 201–222.
- Сендерович С., Шварц Е.* Набоковский парадокс о евреях // Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНАПресс, 2001. С. 299–317.
- Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. М.: ЛОКИД – ПРЕСС, 2005. 494 с.
- Толстой Ив.* Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С. 5–42.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 454 с.
- Ходасевич В.* О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Российский христианский гуманитарный институт, 1997. С. 244–250.

REFERENCES

- Alexandrov V.E. (1991) Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton Univ. Press. 270 p.
- Ascheulova I.V. The Theme of Writing and the Word in V. Nabokov's Novel "Invitation to a Beheading" and in S. Sokolov's novels. In: V. Nabokov in the Context of Russian Literature of the 20th century. Tomsk. Tomsk University Press. 2000, pp. 84–93.
- Barabtarlo G. (2011) Nabokov's Works. St.-Petersburg. Simposium Publ. 457 p.
- Babikov A. "Event" and the Most Important in V.V. Nabokov Dramatic Concept. In: V.V. Nabokov: Pro et contra. Vol. 2. St.-Petersburg. 2001, pp. 558–586.
- Babikov A. The Invention of a Theater. In: Nabokov V. The Tragedy of Mr. Morn. Plays. Lectures on Drama. St.-Petersburg. Azbuka-Klassika Publ. 2008, pp. 5–42.
- Bicilli P. Rebirth of Allegory. In: Writer without Retouching. Literary World about the Work of Vladimir Nabokov. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 2000, pp. 208–219.
- Boyd B. (1990) Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton Univ. Press. 695 p.
- Books N. (1998) The Scaffold in the Crystal Palace. On the Russian Novels of Vladimir Nabokov. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 199 p.
- Davydov S. "Teksty-Matreshki" Vladimira Nabokova. München: Otto Sagner, 1982. 252 S.
- Dostoyevskij F.M. The Complete Works: In 30 vols. Leningrad. Nauka Publ. 1972–1990.
- Hesse H. The Selected Works: In 4 vols. St.-Petersburg. Severo-Zapad Publ. 1994.
- Hodasevich V. About Sirin. In: V.V. Nabokov: pro et contra. St.-Petersburg. Simposium Publ. 1997, pp. 244–250.
- Jonson D.B. (1985) Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis. 352 p.
- Litavrina M.G. Dramatic Chronicle of N.N. Evreinov "Steps of Nemesis" (To the Question of the Mythology of the Theater in Russian History). *The UNESCO Bulletin. "Theatricality in Life and Art"*. Moscow. 1993. Issue 27, pp. 22–34.
- Medvedev A. To Outwit Nabokov. *Inostrannaya Literatura*. 1999. No 12, pp. 217–229.
- Nabokov V.V. Anton Chehov. In: Nabokov V.V. Lectures on Russian Literature. Moscow. Independent Journal Publ. 1996, pp. 319–370.
- Nabokov V.V. Vulgar People and Vulgarity. In: Nabokov V.V. Lectures on Russian Literature. Moscow. Independent Journal Publ. 1996, pp. 384–388.
- Nabokov V.V. The Works of American years: In 5 vols. St.-Petersburg. Simposium Publ. 1997–1999.
- Nabokov V.V. The Works of Russian years: In 5 vols. St.-Petersburg. Simposium Publ. 2001–2004.
- Poleva E. Functions of Writing in the Self-Determination of the Hero of V. Nabokov's "Invitation to a Beheading". In: Russian Emigree Literature. Olomouc. Univerzita Palackého. 2016, pp. 137–142.
- Senderovich S., Schwartz E. Verbnaya Shtuchka. Nabokov and Popular Culture: Article Two. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. 1997. No 26, pp. 201–222.
- Senderovich S., Schwartz E. Nabokov's Paradox about the Jew. In: Paradoxes of Russian Literature. St.-Petersburg. INAPress. 2001, pp. 299–317.
- Symbols, Signs, Emblems. Encyclopedia. Moscow. LOKID – PRESS. 2005. 494 p.

Tolstoy Iv. (1990) Nabokov and His Theatrical Heritage. In: Nabokov V. Plays. Moscow. Iskusstvo Publ., pp. 5–42.

Zlochevskaya A.V. Russian Emigree Dramatic Art in the Context of the Literary Process of the 20th century. Russkaya Literatura. 2004. No 3, pp. 86–109.

Zlochevskaya A.V. “Optical” Imagery in E. Zamyatin’s Novel “We” and V. Nabokov’s “Invitation to a Beheading”. Literatura. 2009. No 15, pp. 18–22.

Zlochevskaya A.V. (2016) Three Faces of Mystical Metaproze of the 20th century: H. Hesse – V. Nabokov – M. Bulgakov. St.-Petersburg. Super Izdatelstvo Publ. 552 p.

Сведения об авторе:

Алла Владимировна Злочевская,
докт. филол. наук
ст. науч. сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alla V. Zlochevskaya,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
zlocevsckaya@mail.ru