

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра истории русской литературы

Выпускная квалификационная работа на тему:

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА И ТВОРЦА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА

«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Направление 032700 «Филология»

Выполнил: студент

Котельникова Татьяна Михайловна

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент

Ирина Эдуардовна Васильева

Рецензент: кандидат филологических наук Ксения Сергеевна Оверина

Санкт-Петербург

2016

## Оглавление

Введение.....	3
Глава I. «Гносеологическая гнусность» Цинцинната. Анализ выбранных мотивов.....	12
Глава II. Художник и акт творчества (к повествовательной стратегии романа). .....	26
Молчание. ....	28
Непрозрачность и непроницаемость.....	36
Повествование как миф о сознании. ....	43
Заключение. ....	52
Библиография. ....	54

## Введение

Роман «Приглашение на казнь» был написан В.В. Набоковым в берлинский период его творчества с 24 июня по 15 сентября 1934 года и впервые опубликован под псевдонимом Сирина в 1935 году в русском эмигрантском журнале «Современные записки»<sup>1</sup>. И фактически сразу на этот роман выходят рецензии Г. Адамовича и В. Ходасевича. Хотя их взгляды на роман полярно противоположны, оба публициста в своих оценках набоковского творчества, рассматривали текст через призму традиций русской классической литературы. Так, Г. Адамович, рецензируя «Приглашение на казнь» в журнале «Последние новости», сравнивает его с предыдущими романами Сирина и с литературным опытом XIX века<sup>2</sup>, который, по мнению рецензента, совершенно чужд Сирину. Адамович воспринимает В. Сирина как «глубоко не русского писателя», но впоследствии он переосмыслит свой подход к Сирину. В. Ходасевич в рецензии, опубликованной в журнале «Возрождение», напротив, указывает, «что в русской (а вероятно — в мировой) литературе есть только одно произведение, генетически схожее с «Приглашением на казнь»: это — гоголевский «Нос»<sup>3</sup>. В 1938 году, когда роман был опубликован отдельным изданием парижским «Домом книги», появляются еще несколько рецензий, в которых роман также рассматривается в общелитературном контексте. Как, например, Бицилли в рецензии<sup>4</sup>, опубликованной в журнале «Современные записки», рассматривает роман в связи с общелитературным топосом «жизнь есть сон». С. Осокин (псевдоним поэта и прозаика В. Андреева, сына Л. Андреева) в журнале пишет: «от романа Сирина можно провести отчетливые линии к русской литературе (до сих пор Сирина нам казался

---

<sup>1</sup> Издавался в Париже

<sup>2</sup> Адамович Г. Рецензия // «Последние новости» Берлин. 4 июля 1935: «у Достоевского композиционное напряжение, с его медленным нарастанием, с длительным, издали идущим «крещендо», — совсем другого рода, и блестяще-холодному, трезво-вдохновенному, какому-то беспощадному выдумщику Сирину он слишком чужд, чтобы возможны были тут какие-либо сравнения».

<sup>3</sup> Ходасевич В. Рецензия «Современные записки» книга 60 // Возрождение. № 3935. 1936, 12 марта. с. 3–4.

<sup>4</sup> Бицилли П. М. В. Рец.: Приглашение на казнь. Париж., 1938 // Современные записки. № 68. 1939, март. с. 474–477.

писателем исключительно западным) – к «Носу» Гоголя и к «Моим запискам» Леонида Андреева»<sup>1</sup>. Таким образом, уже современники Набокова, анализируя его романы, искали параллели с другими произведениями литературы, определяли их влияние.

И сегодня библиотечные полки пополняются такими работами о интертекстуальности романов Набокова, как статьи В. Шадурского<sup>2</sup>, С. Козловой<sup>3</sup>, А. Злочевской<sup>4</sup>, П. Тамми<sup>5</sup>, А. Щербенок<sup>6</sup>. Мы не отрицаем, что проза Набокова наполнена аллюзиями к иному культурному опыту, но большинство набоковедов настолько страстно упиваются деконструктивизмом, что иной раз пренебрегают особенностями поэтики романа. Например, Н. Букс в работе «Эшафот в хрустальном дворце. О романе В. Набокова “Приглашение на казнь”»<sup>7</sup> утверждает, будто повествование в романе носит характер «синкретической аллюзивности». В доказательство правомерности такого подхода Н. Букс использует данные биографии писателя, но совершенно упускает тот факт, что, во-первых, роман функционирует, как мир, замкнутый сам в себе, а во-вторых, и аллюзии, и мотивы пародируются романом. В связи с чем, к роману более применима апофатическая логика на уровне исследований как мотива, так и интертекста<sup>8</sup>, что мы и рассмотрим далее.

Замысел этого романа возник в период работы над четвертой главой романа «Дар» в связи с изучением биографии и творчества

---

<sup>1</sup> Андреев В. Рецензия: «Приглашение на казнь». Парижский дом книги. 1938 // Русские записки. 1939. № 13. с. 198–199.

<sup>2</sup> Шадурский В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород, 2004. 95 с.

<sup>3</sup> Козлова С. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь». // Звезда. 1999. №4. с. 57–65.

<sup>4</sup> Злочевская А. В. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Злочевская А. В. Русская литература. 2000. №1. с. 40–62.

<sup>5</sup> Тамми П. Поэтика даты у Набокова. Пер. с англ. Маликовой М. // Старое литературное обозрение. 2001. №1. с. 123–143.

<sup>6</sup> Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории // М., 2005. 323 с.

<sup>7</sup> Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце // Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М., 1998. с. 102–124.

<sup>8</sup> О некоторых таких особенностях писал, например, Карпов Н. А.: Карпов Н. А. Романы В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи ("Защита Лужина", "Приглашение на казнь"). Дис. к.филол.н. Спб., 2002. 217 с.

Н.Г. Чернышевского<sup>1</sup>. С данным фактом связана попытка Н. Букс интерпретировать главного героя «Приглашения на казнь» через призму личности Чернышевского, а в манере повествования искать отголоски его прозы. Аналитические построения автора демонстрируют и вольное обращение с текстом, и умозаключения в логике неполной индукции. Во-первых, обнаружив связь романа «Приглашение на казнь», IV главы романа «Дар» и факта работы Набокова в это время с личностью и творчеством Н. Г. Чернышевского, исследователь навязывает тексту свою волю: в понимании Н. Букс перед читателем не полноценный роман, а аллюзии на Чернышевского. Соответственно, во-вторых, Н. Букс совершенно точно указывает на косноязычие Цинцинната, которая она несколько фанатично связывает с манерой письма Н. Г. Чернышевского и приводит весьма противоречивый пример: «Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Потеря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы»<sup>2</sup>. По логике исследователя, повествователь в романе всегда точно и определённо сфокусирован на персонаже. Нам представляется иначе: в данном случае представлена информация разных уровней. При анализе повествования мы, с опорой на теорию повествовательного дискурса Ж. Женетта<sup>3</sup>, учитываем принципиальную невозможность отождествления нарративной модальности и нарративного залога, то есть разницу уровней информации *кто видит?* и *кто говорит?* С одной стороны совершенно ясно, почему Н. Букс усмотрела нарративную модальность, направленную от Цинцинната: кому, как не главному герою может быть *видно*. Но закон, по которому выстроен мир данного художественного текста, а именно прозрачность его обитателей и поименованность всех процессов, не позволяет говорить, что в вышеуказанном фрагменте текста говорит и видит главный герой, а приводит

---

<sup>1</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. СПб., 2001. С. 485.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Русские годы. Собр. Соч. в 5т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 63.

<sup>3</sup> Женетт Ж. Повествовательный дикурс // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2т. Т2. М., 1998. с. 60–282.

к мысли, что читатель не может полностью доверять повествователю, что в нашей работе рассматривается, как один из компонентов поэтики романа, но не является всей его сущностью, как и интертекстуальность, как и мотивные ряды. Роман выстроен настолько неровно, что с однозначностью позиции невольно приходится спорить.

Не менее ярким примером выстраивания современными исследователями различных сопоставительных рядов можно считать интерпретацию эпитафия к роману, точнее — имени, которое под ним поставлено. Исследователи предлагают варианты дешифровки загадки, заданной эпитафием и продолженной в предисловии автора к английскому переводу романа: «Я, кстати, никогда не мог понять, почему от каждой моей книги критики неизменно начинают метаться в поисках более или менее известных имен на предмет пылких сопоставлений. <...> Одного писателя, однако, ни разу в этой связи не упоминали — единственного, чье влияние в период работы над этой книгой я с благодарностью признаю: печального, сумасбродного, мудрого, остроумного, волшебного во всех отношениях восхитительного Пьера Делаланда, которого я выдумал»<sup>1</sup>.

Пьер Делаланд, чьему перу принадлежит авторство эпитафия: «Comme un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels», — сквозной персонаж набоковского космоса: он упоминается и в романе «Дар»: «Когда однажды французского мыслителя Delalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы (*ne se découvre pas*), он отвечал: “Я жду, чтобы смерть начала первая” (*qu’elle se découvre la première*)»<sup>2</sup>. Насчет фигуры вымышленного писателя в набоковедении существуют несколько точек зрения. А. Д. Михайлов считает, что набоковский Пьер Делаланд восходит к роману о Граале Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», в котором существует персонаж рыцарь Орилус Делаландер, чье имя — искажение

---

<sup>1</sup> Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («*Invitation to a Beheading*») // Набоков В. В.: *Pro et contra*. СПб., 1997. С. 47.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 484.

французского Orgueilleux de la Lande – Гордец из Долины<sup>1</sup>. Г. Шапиро указывает, что Делаланд – это, условно, лексико-семантическое пятно, которое должно отсылать нас к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина: «Прочел он Гердера, Руссо, Лаланда, Гиббона, Шамфора...»<sup>2</sup>. Французский астроном – Жером Лефрансуа де Лаланд, упоминаемый Пушкиным, как указывает О. Сконечная в комментариях к роману, «был видным масоном, что, как и в случае со средневековым прототипом, может откликаться в имени «Пьер»<sup>3</sup>. По мысли О. Сконечной в романе развивается и масонский сюжет. А. Долинин развивает мысль масонского сюжета до теневого исторического фона романа, так как Лаланд остался в истории как основатель масонской ложи Девяти сестер, что должно относить реципиента к временам Великой французской революции.

Однако в нашей работе, как было продемонстрировано выше, важны не интерпретации. Писатель Делаланд – вымышленный персонаж, чей голос предваряет роман. В истории науки и культуры известны два человека с аким же именем: французский композитор эпохи барокко – Мишель Ришар Делаланд, - и французский натуралист – Пьер Антуан Делаланд, в честь которого названа бабочка. Возможно, провести параллели будет интересно, но это достаточно тонкое занятие, поэтому оставим его исследователям-биографам. В нашей работе мы принимаем писателя Делаланда, который, вероятно, имеет связь с реальным миром, за такую же фикцию, как и весь роман. Единственно, что представляется нам более или менее реальным – дискурс, который читатель может освоить. Таким образом, проблема, которую мы ставим в нашем исследовании, касается непосредственно повествовательного дискурса, так как мотивный анализ и интертекстуальный оказываются весьма противоречивыми и сводят понимание романа в зависимости от многочисленных аллюзий, что на наш взгляд совсем не так.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Примечания к роману «Приглашение на казнь» под ред. Сконечной О. // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. СПб., 2000. Т.4. С. 608.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Нам кажется, что этот роман можно считать одним из первых в литературе русского постмодернизма.

В связи с этим в нашей работе Делаланд, фиктивный автор фиктивного «Рассуждения о тенях», интересует нас настолько, насколько его голос задействован в повествовательной структуре романа. Следовательно, нам интересен голос этого персонажа наравне с другими повествователями этой истории. Таким образом, в нашей работе мы рассмотрим повествовательную структуру романа, то есть то, каким образом выстроено повествование, которое В. Ходасевич охарактеризовал как «ряд блистательных *арабесок*, возникающих из нескольких основных мотивов, основных тем и объединенных, в глубокой своей сущности, не единством «идейного» замысла, а лишь единством стиля»<sup>1</sup>. По мнению Ходасевича, эстетическое впечатление создается самой тканью текста, то есть дискурсом, который представлен как повествовательный текст. Но мы позволим себе не согласиться с Ходасевичем, так как с нашей точки зрения этот роман Набокова значим и в философском ключе, поэтому цель нашей работы – доказать, что раздробленность романа, его неоднозначность, апофатичность и расщепленность повествования, являются приёмами, используемые автором в обозначении позиции относительно понимания фигуры творца и процессов творчества.

В данной исследовательской работе мы рассмотрим субъекты повествования в романе «Приглашение на казнь», а именно: присущие этому тексту категории модальности и залога. Так как проза Набокова – это «синтез русских настроений с европейской формой»<sup>2</sup>, то и повествование выстроено необычно. По мнению М. Медарич, романы Набокова русского периода, то есть 20-30-х гг., «одновременно сосуществуют, иногда даже в рамках одного художественного текста, такие, казалось бы, противоречивые стилевые

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Рецензия «Современные записки» книга 60 // Возрождение. 1936. 12 марта. № 3935. С. 3–4

<sup>2</sup> Андреев Н. Сирий // В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 224



особенности, которые его делают одновременно и символистом, и авангардистом»<sup>1</sup>. По мнению М. Медарич наследником символистов Набокова делает пристрастие к двоимирию и к метафизической проблематике. Влияние символизма так же рассмотрено О. Сконечной<sup>2</sup>. Поэтика набоковского двоимирия исследована Б. Джонсоном<sup>3</sup>. Впрочем, он, как и А. Долинин<sup>4</sup>, рассматривает случаи символизации Набоковым художественного мира романа. Медарич считает, что набоковские романы 20-30х гг. «внутри литературно-исторического процесса следует определить в синтетическом этапе русского авангарда»<sup>5</sup>. Она выдвигает собственную концепцию, обозначая, что «в синтетическом фазисе авангард уже не отрицал, а преобразовал предшествующие ему литературные традиции». Одновременно она утверждает, что именно в этот период формирования модели набоковского романа предзнаменует появление «нарциссистский роман» или метароман. О проявлении постмодернистской концепции творчества, когда акт писания, несомненно, принадлежит и самому герою, писала насчет романа «Приглашение на казнь» И. Ащеулова<sup>6</sup>. Так или иначе, но у набоковедов нет и не может быть общей концепции по поводу принадлежности романов Набокова к какому-либо одному литературному стилю, ввиду вариативности. Как отмечает М. Медарич насчет «Приглашения на казнь»: «Показательна в этом отношении путаница интерпретаций, возникшая вокруг романа «Приглашение на казнь». Как известно, роман определяли не только как сюрреалистический (следовательно, авангардистский), но и как символистский (следовательно, исходящий из модернизма)»<sup>7</sup>. Но нас интересует не отношение этого текста к какому-либо из направлений, а его герменевтическое прочтение, что было

---

<sup>1</sup> Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 449.

<sup>2</sup> Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях Набокова // В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. с.667-697.

<sup>3</sup> Джонсон Д. Б. Миры и антимирья Владимира Набокова. Спб., 2011.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. с. 3-46.

<sup>5</sup> Медарич М. Указ. Соч. С. 450

<sup>6</sup> Ащеуловой И. В. Тема писания в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. Томск, 2000.

<sup>7</sup> Медарич М. Указ. Соч. С. 450

указано в цели работы. Для осуществления этой цели мы ставим перед собой несколько задач:

1. Рассмотреть, как в тексте работают мотивы;
2. Соотнести мотивный ряд романа и повествование;
3. Проследить смену повествовательных голосов;
4. На основе анализа повествовательной стратегии выявить предмет повествовательного дискурса.

Таким образом, в качестве теоретической базы данной работы мы используем работу Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы» в связи с выделением и интерпретацией мотивных рядов. Для исследования повествования, мы берём наиболее близкую по рассматриваемым проблемам работу Ж. Женетта «Повествовательный дискурс», которая ставит вопрос о соотношении реального, нарраториального и фикционального. Под повествовательным дискурсом Ж. Женетт понимает «отношения между повествованием и историей, между повествованием и наррацией, а также между историей и наррацией (в той мере, в которой они сами вписаны в повествовательный дискурс)»<sup>1</sup>. Категорию модальности мы будем выделять на уровне отношений между историей («повествовательное означаемое или содержание»<sup>2</sup>) и повествованием («означающее, высказывание, дискурс или собственно повествовательный текст»<sup>3</sup>), а категорию залога – между наррацией («поражающий повествовательный акт и, расширительно, для всей в целом реальной или вымышленной ситуации, в которой соответствующий акт имеет место»<sup>4</sup>) и повествованием. Мы воспринимаем это терминологическое разделение, как определенные варианты взаимоотношений, и тем самым не навязываем данную теорию текстовой реальности. Кроме того нам представляется особо важным проанализировать

---

<sup>1</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2т. Т2. М., 1998. С. 66 (в дальнейшем ссылки на теоретические высказывания по этому изданию)

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

рецепцию текста. Для этого мы воспользуемся работой В. Изера «Процесс чтения: феноменологический подход». Функционирование текста в сознании читателя представляется нам одним из ключевых свойств, определяющих прочтение этого романа. Проза Набокова часто определяется как игра с читателем, точнее, с сознанием читателя, поэтому мы считаем необходимым выделить ту логику, с которой работает автор. Таким образом, в нашем исследовании мы используем и метод историко-философского анализа текста, который помогает лучше понять осуществляемые автором ходы в игровой поэтике романа.

## Глава I. «Гносеологическая гнусность» Цинцинната. Анализ выбранных мотивов.

Цинциннат приговорен к казни за преступление, именуемое «гносеологической гнусностью», о чем читатель узнает с первых страниц романа. Данное является единственной изначальной характеристикой персонажа, которая впоследствии поясняется, развивается и варьируется (начиная от телесного само-развоплощения Цинцинната заканчивая письмом повествователя к персонажу в XI главе) на протяжении всего текста, иной характеристики главного героя текст не дает.. Цинциннат поставлен в пограничную позицию (между жизнью и смертью, а точнее, в метафизическом смысле, – между бытием и небытием), что соотносится с положением главного героя романа «Защита Лужина». С той только разницей, что Лужин поставлен в предельную позицию в конце романа, а Цинциннат в «Приглашении...» задан так изначалью. Его ход должен раскрыть его сущность. Собственно в этом и состоит определенная «гнусность»: иметь возможность поступить не так, как того требуют или извне продиктованные условия абстрактной нормы, или законы жанра, а так, чтобы эксплицировалась личностная, единичная максима поступающего или, в данном случае, творящего.

В противовес самости, которая и раскрывает личную волю творческой личности, что-либо общее, абстрактное воспринимается самим Набоковым, как пошлость (в Набоковском универсуме не пошляк – только творец, то есть тот, кто способен переосмыслить действительность, не подделывая её): «Пошлятина – это не только откровенно дрянное, но, главным образом, псевдозначительное, псевдокрасивое, псевдоумное, псевдопривлекательное»<sup>1</sup>. Набоковские пошляки в не только не способны трансцендировать, не только пребывают абсолютно в мире материи, но и явлены формалистами: они не те, кто они есть по существу. В этом смысле

---

<sup>1</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб, 2016 С. 313

совершенно нерелевантно соотнесение универсума романа с реальностью, неуместно всякое сравнение с тоталитарным режимом: не про коммунизм<sup>1</sup>, а про пошлость. Пошлость морали, пошлость абстрактного, теоретизированного бытия: то, что не названо, того не существует. Невозможность своего. Пошлость попытки вытворения, попытки идеализации, как невозможности взаимодействия с реальным миром. Попытки подогнать действительность под шаблон есть насилие и банальность зла. Набоков в этом смысле опережает и Ханну Арендт, и Ж. Бодрийера<sup>2</sup>. Зло банально, так как оно сыграно, подстроено, театрализовано.

Место действия романа, то есть крепость, – это «плен вымысла»<sup>3</sup>, декорация, которая разрушается в конце романа. Окружающие героя куклы, маски забывают свои реплики, их внешний вид по своему описанию напоминает грим («идеальный парик», «устарелая система морщин»). Они будто раскрашивают себя (Цинциннат замечает, как кто-либо из персонажей испачкан краской, а Родион жалуется, что краску не привезли), так же неестественно раскрашена и окружающая среда (нарисованная луна, игрушечный паук). Поведение персонажей, их внешность обличает театральную наигранность: они лишены человеческой природы (мир пародий: «Благодарю вас, кукла, кучер, крашеная сволочь...»<sup>4</sup>). Их природа масочная, искусственная: Родион может снять свою бороду, Родриг Иванович взаимодействует с миром, как конференсье, м-сье Пьер с «челюстью на шарнирах» разоблачается как режиссер этого фарса. Повествование подчеркивает нереальность этого мира. Но при этом он играет так, будто хочет выдать себя за реальный, но обнажает свою фикциональность, таким образом, что в каждой строчке указывает на абсурд

---

<sup>1</sup> Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. М., 2004.

<sup>2</sup> Бодрийер Ж. Прозрачность зла. М., 2000.

<sup>3</sup> Сугимото К. В плену вымысла (По роману Набокова «Приглашение на казнь») // Набоковский вестник. 2000. №5. с. 47–59.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 57.

созданного им мира. Он «нафарширован» театральными элементами: «бутафор», «вздорная пьеса». Риторика текста раскрывает сделанность изображенного мира: «без любви выбранное лицо», «арена пуста», «повторно слагалось», «сделанное». Дело в том, что читателю изображаемый мир представлен с позиции Цинцинната, который благодаря извращенности своей природы и не участвует в этом спектакле, и распознает дефекты своего мира («но я в куклах знаю толк»). Для данного нарратива в целом характерна фокализация на одном персонаже – от него и исходит вся картина мира, потому что именно и в нем же она сводится и разрушается, так как Цинциннат и есть воплощение абстрактного преступления, которое названо в романе «гносеологической гнусностью». Таким образом, сама его формулировка является ключевой для понимания романа: характеристика называемого преступления Цинцинната, данная извне, преломляясь, характеризует мир называющий, в котором любое познание считается гнусным, ибо «то, что не названо, – не существует. К сожалению, все было названо»<sup>1</sup>. Определяется некоторая двойственность отношения к возможности познания: для Цинцинната – это часть его природы, для окружающей его среды – гнусность. Очевидно, что читатель сталкивается с соположением разных позиций, поскольку позиция героя представляется как анти-норма на фоне общей нормы пошлой текстовой реальности.

В мире набоковского романа пошлость выражается, прежде всего, в способе обращения со словом. Так, например, директор тюрьмы, в которой дожидается казни главный герой, Родриг Иванович, изъясняется общими словами в псевдо-дружелюбном тоне только в целях формы коммуникации в отсутствии рефлексии, но не для понимания другого:

«– Я хотел бы все-таки знать, долго ли теперь.  
– Превосходный сабайон! Вы хотели бы все-таки знать, долго ли теперь. К сожалению, я сам не знаю. Меня извещают всегда в последний момент, я

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С.57

много раз жаловался, могу вам показать всю эту переписку, если вас интересует.

– Так что может быть в ближайшее утро? – спросил Цинциннат.

– Если вас интересует, – сказал директор. – а, просто очень вкусно и сытно, вот что я вам доложу»<sup>1</sup>.

Имитация адекватной коммуникации, подделка внешности добрых намерений, чуткости без понимания природы вещей характеризует мир персонажей-симулякров в целом. Подобная сцена изображена и в XVI главе, где сами «нетки» Родриг Иванович и М-сье Пьер не скрывают симуляцию подлинного: «Вам, конечно, известны, господа, причины той *мистификации* (курсив мой – Т. К.), которая требуется традицией нашего искусства. <...> Это ведь только *проформа* (курсив мой – Т. К.). <...> (далее следует только игра в слова о том, чего не было, но по форме – должно было быть – прим. Т. К.) Мы проводили <...> долгие вечера вместе в непрерывных беседах, играх и всяческих развлечениях»<sup>2</sup>.

Игра в слова с отсутствующим действительным референтом порождает игру в бытие, бесконечную клоунаду, что в тексте наглядно представлено, например, взаимозаменяемой природой тюремщика Родиона и Родрига Ивановича (III глава). Таким образом, мир романа есть мир абсурдно общего, абсурдно абстрактного, что дает возможность подмены понятий, а следовательно, и симуляции якобы-действительного: от общего псевдослова, лишаящего субъекта собственной мысли до общего псевдо-морализаторского закона, лишаящего субъекта собственной воли – мир симулякра, где нет означаемого, предмет утерян, где явлена только бесконечная игра пустотой, что делает невозможным вслушиваться в истину. Автор, некий незримый творец, вторгаясь в повествуемый мир, указывает на эту игру: «Бытие безымянное, существенность беспредметная

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 50

<sup>2</sup> Там же, с. 155

(характеристика художественного мира – прим. Т. К.)...»<sup>1</sup>. Логично предположить, что если Цинциннат согласно закону того мира, где он пребывает, гносеологически преступен, то окружающие его персонажи преступны онтологически.

Мир пошлости рождается из симуляции, что «значит делать вид, что у тебя есть то, чего ты не имеешь»<sup>2</sup>, то есть исходить из общего по форме, но пустого по содержанию. В случае, когда мы рассматриваем гносеологические положения героев, то становится очевидным тот факт, что Цинциннат – проводник знания трансцендентального, то есть он стремится познавать не сами изменчивые вещи, а всё то неизменное, что сокрыто за ними. В связи с этим, уместна отсылка к Платону, который указывает, что мудрый познает не изменчивость материи, а интеллигибельное<sup>3</sup>. Когда окружающие его с одной стороны (Родион, Родриг, адвокат, Марфинька и прочие) не подразумевают существование существенно иного, а с другой обладают этим знанием (М-сье Пьер), но одновременно и нарочно скрывают его за порождением симулякров, и дают возможность на самостоятельное постижение, о чем будет сказано впоследствии (тот же М-сье Пьер).

Как персонаж чистого сознания, Цинциннат не имеет возможности принять и не может обыграть происходящее ввиду перпендикулярности собственного существования в заданном демиургом художественном мире. Если симуляция на каждом уровне построения набоковского текста имеет пародийную природу<sup>4</sup>, то в случае, когда она проникает во всё построение художественного текста, превращает саму репрезентацию в симулякр, который не имеет никакого отношения к соотношению с реальностью, ни противопоставлению даже внутритекстовому именно из-за разности оснований участников этого фарса. Нечто всегда предметно, но симулякр не

---

<sup>1</sup> Там же, с.57

<sup>2</sup> Бодриар Ж. Симулякры и симуляция. пер. с фр. А. Качалова. М., 2015.

<sup>3</sup> Альбин. Учебник платоновской философии // Платон. Диалоги. М., 1986. С. 438.

<sup>4</sup> Карпов Н. А. Романы В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи ("Защита Лужина", "Приглашение на казнь"). Дис. к.филол.н. Спб., 2002.



есть ничто, так как он имеет в своей власти только форму предметного и не имеет никакого отношения к какой-либо действительности, отсылая только к себе самому. Именно поэтому ни один культурный код<sup>1</sup>, ни контекст гностического мифа<sup>2</sup>, ни контекст мифологем Платона<sup>3</sup> не исчерпывают текст полностью. Они каждый раз ставятся под сомнение в действительности собственной природы пародийным, симулирующим началом текста и разрушаются в его структуре. Для доказательства этого обратимся к разности оснований Цинцинната и модели художественного мира, где пребывает Цинциннат.

Цинциннат – тот компонент текста, благодаря которому происходит разоблачение вымысла, а значит, обезличивание мира материи. Он обладает трансцендентальным видением, сквозь материю в мир умозрительного. Он видит взаимодействие мира вещей, которые имеют своё слово, хотя и пребывают в мнимом молчании («кричащий от злости стол», «сказал поднос укоризненно»). Он оказывается субъектом познающим, способным иметь свое слово, иметь невозможное в этом мире – стремление к своей мысли, своей сборке и, как следствие, стремление к своему индивидуальному способу взаимодействия с предметностью.

Коммуникативные сбои, как например, в диалогах с Родригом Ивановичем или в заключительных сценах с Пьером, когда ответом Цинцинната служит молчание (и это значимо в тексте, где многое умалчивается и варьируется мотив молчания), показывают абсолютную инаковость природы Цинцинната, которой завидует и сам повествователь, кем бы он ни был (XI глава). Он задает такие ситуации, ответного жеста на которые в изображаемом мире не задано формулой, а требует собственного размышления, в связи с чем, наталкивается на отсутствие адекватного

---

<sup>1</sup> Карпов Н. А. Указ. Соч.

<sup>2</sup> Давыдов. С. Гностическая исповедь в романе «приглашение на казнь» // Давыдов С. . Тексты-матрешки Владимира Набокова. Спб., 2004. С. 68–124.

<sup>3</sup> Александров В. Е. Глава III. «Приглашение на казнь» // Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. Пер. Анастасьева Н. А. Спб., 1999. С.105–131.

диалога с «нетками» и вызывает злость у организаторов постановки – директора и палача. Общая формула мира, в котором пребывает Цинциннат – мир сна духа и преобладания материи: «Душа зарылась в подушку».

Онтологическая «бессонность» Цинцинната, которая связана с его «непрозрачностью» и способностью к трансцендентному видению, которое метафизически соединяет в единую точку три временных аспекта, прослеживается на протяжении всего повествования.

Время в романе есть некая условность: то оно движется в «арифметической прогрессии», то «сладко дремлет». Сам Цинциннат обозначает его как «редкий сорт», так как и время поддается вымыслу бутафора: «живешь по крашеному времени». Действительное время для Цинцинната – «время мысли», которое выражается в слове. Не принимая балаганный мир демиурга по причине наличия трансцендентального видения, он волен найти иное бытие в выражении своего слова. Времени в романе статично даже на уровне рассказывания истории: все диалоги пусты и напоминают хождение по кругу, подобно хождению по крепости, когда Цинциннат осознает замкнутость этого сооружения. Время же повествования наполнено не рассказом, а демонстрацией повествователем работы сознания, что выражается смещением дискурсов, как в I главе, где лакуна между беседой Цинцинната с директором и работой памяти героя восполняется только интеллигентно благодаря реципиенту. Повествователь не имеет полномочий заполнить этот пробел, а автор, ответственный за сделанность текста, показывает это соскакивание Цинцинната в мир памяти и воображения, как побег от угнетающей несвободы. Существование Цинцинната в повествовании разрушительно, так как он вторгается в повествование, разламывает его, чтобы жить в своем слове, адекватном собственной мысли, а не в «тюрьме вымысла». Поэтому в романе смешиваются мир повествующий и мир повествуемый, между которыми установить границы не всегда представляется возможным.

Именно онтологическая «бессонность» Цинцинната, как трансцендентальное видение, под которым я разумею понимание времени как вечности, а значит, соединение памяти и прозрения, которые выражаются в стремлении своего слова в настоящем, и способность видеть сущность вещей и их взаимодействие, делает Цинцинната «оживленным», не поддающимся рассудочному представлению мира. К этой «бессонности» он призывает и плотскую Марфиньку в письме, к осознанию не фарса происходящего, но трагедии, как то кажется Цинциннату: «Марфинька, пойми, что меня будут убивать, неужели так трудно, я у тебя не прошу долгих вдовьих вздыханий, траурных лилий, но молю тебя, мне так нужно – сейчас, сегодня, – чтобы ты, как дитя, испугалась, что вот со мной хотят делать страшное, мерзкое, от чего тошнит, и так орешь посреди ночи, что даже когда уже слышишь нянино приближение, - "тише, тише", - все еще продолжаешь орать, вот как тебе должно страшно стать, Марфинька, даром что мало любишь меня, но ты должна понять хотя бы на мгновение, а потом можешь опять заснуть»<sup>1</sup>. Окружающие Цинцинната целиком принадлежат миру материи, миру вещества (в повествовании это многочисленно подчеркивается будто бы эфирными описаниями: «вещество воздуха», «вещество ночи»), за которым они оказываются неспособными увидеть дух. Мир м-сье Пьера и таких же размноженных копий характеризуется обильной пищей (от которой Цинциннат отказывается, сам того не замечая), вульгарным эротизмом (разговоры м-сье Пьера с Цинциннатом о женщинах), собственной телесной уплотненностью (Цинциннат описан иначе: «Речь пойдет сейчас о драгоценности Цинцинната; о его плотской неполноте»<sup>2</sup>).

Однако Цинциннат пребывает в некоторой антиномичности существования духа и тела: его природа есть соположение духа, осознающего себя, и материи. Он проделывает «преступные упражнения», редуцируя собственную телесность до точки «я есмь», но все-таки страшится

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч.С. 132.

<sup>2</sup> Там же. С. 118.

казни, он привязан к телесности больше, чем сам того признает: тело его не слушается, а дух направляет мысль в «дыру будущего». Таким образом, разумнее говорить именно о стремлении Цинцинната к миру действительному, к слову, к мысли.

Этот страх и, следовательно, неполнота осуществленности, имеет основание в гностическом мифе. Набоков во времена обучения в Кембридже изучал гностические мифы и неоплатонизм в связи с набравшей популярность школой мифопоэтики, о чем достоверно известно от биографа Набокова – Б. Бойда<sup>1</sup>. На этот факт опирается и В. Е. Александров в работе «Набоков и потусторонность»<sup>2</sup>, и С. Давыдов в ряде работ по романам Набокова<sup>3</sup>. В «Приглашении...» переплетаются разнородные черты и гностических мифов, и неоплатонизма, и философии Платона. Представление о мире, как о материи и веществе, характерно в наибольшей степени для гностиков, которые полагали, что мир устроен как слоеный пирог, где каждый нижний слой не ведает, что выше: человеческий дух не ведает, что поработен миром материи, которым наградил его Демиург в стремлении обезопасить себя от дерзновенности страстей, но и сам Демиург не ведает, что не он есть Единый, а его Отец «предвечно сущий». Таким образом, весь мир по гностическому мифу строится по принципу сокрытия, утаивания, как вечно разыгрывающееся представление, из которого дух должен осмелиться выйти и познать все сущее (мир, согласно гностикам, познаваем).

Но если в гностическом мифе мир описан якобы с позиции бога, то в романе, мир описан изнутри: то есть не богом, но одним из элементов этого мира, который постоянно ограничивает предоставляемую информацию той или иной точкой зрения, тем самым порождает множество лакун,

---

<sup>1</sup> Бойд Б. В. Набоков: Русские годы: Биография. СПб.: Симпозиум, 2010.

<sup>2</sup> Александров В. Е. Указ. Соч.

<sup>3</sup> Давыдов С. «Гносеологическая гнустность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 470-484.

затрудняющих интерпретацию произведения. Таким образом, если повествование строится в логике неисключающе-разделительных суждений, то мы сталкиваемся с принципиально непознаваемым миром, а значит, он не дан нам готовым как объект, он предстаёт вечно становящимся, что прямо указано в тексте: «Смея ради, поверю, - сказал наконец Цинциннат, - посмотрим, что из этого получится. <...> и даже для вящей правдоподобности, вас благодарю». Таким образом, текст реализуется как игра, игра в воссоздание мира из слов и жестов, как вечное узнавание и, следовательно, познание этого мира. Это несоответствие гностическому мифу объясняет, почему Набоков в переводе на английский использует словосочетание «гностическая гнусность», что на первый взгляд не противоречит гностической концепции мир: гностик интуитивно знает, что мир, в который он помещен не есть истинный, что за декорацией существует иное. Но это совпадение не делает роман полной реализацией гностического мифа ввиду непознаваемости мира вещей в романе, на что указывает повествование, и гностической концепции познаваемости мира: «то, что не названо – не существует». Очевидно и то, что «гносеологическая гнусность» указывает на способность персонажа познавать, а точнее узнавать, и то, что не названо, то есть то, для чего он слов и не находит.

Такое положение отсылает нас к теории познания по Платону, согласно которой, у познающего субъекта нет никакой гарантии, что познаваемый объект не представляется нам в каком-либо определенном ракурсе и тем самым, субъект получает не знание, а мнение. К достоверному знанию человек может приобщиться, по Платону, только созерцая мир идей, что отсылает нас к седьмой главе «Государства», к «Мифу о пещере»<sup>1</sup>. Этот топос реализуется в романе. Цинциннат видит мир теней: «чудовищные тени от плеч и голов пробегали», «на стене дремала тень Родиона», «адвокат с нечистой тенью», «его движение и движение отставшей тени». Помимо

---

<sup>1</sup> Платон. Государство // Платон. Собр. Соч. в 4 т. М., 1994. С. 79–420.

этого, значимым оказывается мотив отражения и преломления, который полностью реализуется в эпизоде встречи с матерью и ее рассказом про игру в «нетки» с помощью кривого зеркала. Также, Марфинька на первое свидание с Цинциннатом приходит с зеркалом. Эта система мотивов продолжает игру, характерную для всего романа: все не то, чем кажется, все дано в извращенной форме. Та же конструкция реализуется и в «Мифе о пещере»: «Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем - на отражения в воде людей и прочих предметов, а уж потом – на сами вещи,»<sup>1</sup> – то есть при выходе из пещеры. Таким образом, познание оказывается узнаванием, что актуализируется и в сцене казни, когда Цинциннат идет к таким же, что и он. Символом платоновской пещеры в романе служит и крепость, и тюремная камера Цинцинната, и тело самого Цинцинната. Значимым в этом смысле оказывается эпизод с тоннелем между камерами Цинцинната и Пьера, в котором Цинциннат, возвращаясь в свою камеру выходит из тюрьмы через пещеру: «Духота дурманила, - и он решил было замереть, поникнуть, вообразить себя в постели и на этой мысли, быть может, уснуть, - как вдруг дно, по которому он полз, пошло вниз, под весьма ощутимый уклон, и вот мелькнула впереди красновато-блестящая щель, и пахнуло сыростью, плесенью, точно он из недр крепостной стены перешел в природную пещеру, и с низкого свода над ним каждая на коготке, головкой вниз, закутавшись, висели в ряд, как сморщенные плоды, летучие мыши в ожидании своего выступления, – щель пламенисто раздвинулась, и повеяло свежим дыханием вечера, и Цинциннат вылез из трещины в скале на волю»<sup>2</sup>. Это стремление к побегу из мира мнимого в мир действительного равно стремлению к знанию, как к залогоу свободы. Воссоздается миф о душе, что всё знает, но не помнит. Задача души, закованной оболочкой, – вспомнить о мире. Согласно Платону, выход из пещеры – занятие не самое приятное (что обозначено и в этом отрывке, и во всей процедуре

---

<sup>1</sup> Платон Миф о пещере // Платон. Собр. соч. в 4т. М., 1994. Т.3. С. 296.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 148.

декапитации), так как мир идей предстает в свете Солнца, что слепит познающего, а значит, неизбежно некоторое разочарование в том, что он знал, пребывая в мире теней. Таким образом, выход из пещеры неизбежно чревато возвращением в неё, но уже другим: в стремлении к миру идей и в страхе перед ним. Такая антиномия характерна и для Цинцинната, который стремится к знанию достоверному, трансцендентному, но в то же время и боится этого. Это стремление к истине в романе относительно Цинцинната рассматривается с разных ракурсов. Во-первых, Цинциннат отказывается от материи, буквально редуцирует собственное тело: «Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол»<sup>1</sup>. Во-вторых, ставит под сомнение мир видимый: «вы такая же пародия, как все»<sup>2</sup>. В-третьих, в попытке изложить нечто истинное на бумаге признает, что не может этого сделать, потому что истина, как нечто пребывающее в мире идей, не может спуститься в мир вещей, но все его письма – стремление к ней, которое выражается между слов и в нарративной стратегии романа. Так, и декапитация Цинцинната может быть рассмотрена как выход из пещеры: с одной стороны персонаж стремится выпасть из этого фарсового мира, с другой – страх смерти. Однако если и реализуется в тексте «Миф о пещере», то в своем апогее перерастает в фарс, так как этот миф не только о познании, но и воспитании: чтобы ученику было легче выйти в мир идей, с ним идет и учитель, то есть спаситель от неведения. Тогда проекция такого учителя в тексте – м-сье Пьер, который пытается убедить Цинцинната, что хочет его спасти, что даже в тюрьму попал только из-за этого желания, который прорывает тоннель между камерами, что в сознании Цинцинната звучало как тайное спасение, который, наконец, ведет его на эшафот, который невежда больше Цинцинната. Кроме этого, если крепость и тело Цинцинната метафорически соотносятся, то каким образом там оказываются иные

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 126.

персонажи? Если камера Цинцинната суть его сознание, то по какому принципу происходит вторжение и разрушение стены между его камерой и камерой М-сье Пьера? С одной стороны Набоков очевидно использует миф о пещере, но пародирует его, поэтому на мотивном уровне этот сюжет оборачивается симуляцией мифом. Учитель, тот, кто помогает выбраться из пещеры и есть палач (своё я персонаж найдет в слове КАЗнь). Именно такое построение на сопряжении палача и спасителя дает право помыслить набоковскую аранжировку «Мифа о пещере» как абсурд, который усиливается под конец рекламой оперы-фарс «Сократись, Сократик».

Получается, что метод философского познания заходит в тупик, что в который раз указывает на многозначность текста романа как знака. Хотя и сами соположения философских концепций и текста обнаруживают двойственность названия романа. Кто приглашен на казнь? Цинциннат окружающей его средой? Да, ведь из текста довольно очевидно, что физическая казнь свершается, только герой не уходит в небытие. Или все же окружающая среда приглашена на казнь познающим Цинциннатом? И на этот вопрос мы отвечаем утвердительно, поскольку искусственно созданный мир рушится, как декорация. Но дело в том, что Цинциннат не исчерпывается философским познанием, ему доступно творческое познание, как переосмысление. Он бытийствует, но в другом измерении, уже вне книги. Его бытие в самом слове, а глубже – в мысли, что мы рассмотрим в следующей главе нашего исследования.

Сама возможность самостоятельного поступания Цинцинната, согласно условиям заданного художественного мира, есть требование хода частного, конкретного, если угодно – предметного, разрушающего общую систему, в которую его поставили окружающие фигуры. То, что в тексте именуется «гносеологической гнусностью», является вектором построения и повествуемого мира, и повествующего. Само именование преступления указывает на то, что повествуемый мир существует по определенным



правилам, этическим и моральным нормам, из которых Цинциннат выбивается. Таким образом, Цинциннат преступен гносеологически, потому что стремится познавать не симулякры, а непосредственно предметность посредством воспоминания или воображения. Именно это в романе формулируется как «непрозрачность». Симптоматично, что заданная словом повествователя непрозрачность Цинцинната раскрывается в следующем же пассаже его способностью к воображению, рефлексии и постулированию собственного «я»: «Цинциннат Ц. почувствовал дикий позыв к свободе, к самой простой, вещественной, вещественно-осуществимой свободе, и мгновенно вообразил <...> разум выглядывал за возможную стежку»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 87.

## Глава II. Художник и акт творчества (к повествовательной стратегии романа).

Анализ мотивов дает недостаточно для адекватного понимания текста. Каждый из используемых Набоковым мотивов пародируется, порождая симулякры, которые провоцируют читателя на переакцентуацию с поставленного под сомнение предметно изображенного мира на мир умопостигаемый. И на наш взгляд разумно говорить о взаимодействии мотивной и повествовательной структур романа, которые взаимоотражаются друг в друге. Такой подход представляется нам честным в отношении текста, так как невозможно оставить без внимания повествовательную структуру не только в виду ее сложности, но и хотя бы потому, что отсылки к ней делаются и риторически.

К концу романа повествование Цинцинната обильно разворачивается, а повествователю внутренний мир Цинцинната остается недоступным, что связано и силой творческой личности Цинцинната, и с недоверием читателем повествователю, предательски оказавшимся главным бутафором. Значит, нечто существенное, согласно логике построения повествования, содержится в текстах Цинцинната. Эта мысль подтверждается окончанием романа, когда бутафор, изначальный повествователь, уменьшается до размеров младенца и его уносит женщина, которую толкуют как метафору смерти<sup>1</sup>, а Цинциннат направился «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему»<sup>2</sup>. То есть Цинциннат, как чистый дух, как постоянно сущее обречен на бессмертие: автор отпускает его к читателю, как недооформленную мысль, нечто недосказанное. Цинциннат изначально косноязычен, так как пребывает в мире теней, но подразумевает присутствие иного, поэтому в финальной сцене романа персонаж пребывает в суперпозиции: и не небытие и не бытие. Он так и остается недооформленным, а форму приобретает только в сознании читателя.

---

<sup>1</sup> Александров В. Е. Указ. Соч.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 187.

Эта недооформленность, выраженная метафорически неполнотой телесности, то есть как нечто неуловимое<sup>1</sup>, обозначается и в тексте Цинцинната. Персонаж пишет роман на протяжении своего заточения в крепости, то есть в условиях несвободы. О художественной сущности главного героя, о его способности писать и создавать свой текст указывали в свое время и Медарич<sup>2</sup>, и Давыдов<sup>3</sup>, и еще ряд исследователей<sup>4</sup>. Действительно, в начале романа автор будто бы прорывается сквозь повествуемый мир и в повествуемом оставляет черты собственного присутствия в виде листа бумаги и карандаша. К концу романа, написанного автором, Цинциннат заканчивает и собственный роман, а карандаш, подаренный ему неведомым властелином, уменьшается. И нам кажется, что включенность творческого акта Цинцинната в само повествование, разворачивание этих конструкций существенно для герменевтического прочтения романа в связи с двумя аспектами: проницаемости (полисубъектность повествования и способность Цинцинната проникать в суть явлений) и молчания (лакуны в тексте, недоступность некоторого знания и неспособность Цинцинната изречь неизрекаемое).

---

<sup>1</sup> В одном из ранних рассказов – «Удар крыла» Набоков варьирует тему неуловимости истинного.

<sup>2</sup> Медарич М. Указ. Соч.

<sup>3</sup> Давыдов. С. Указ соч.

<sup>4</sup> Напрмер, Ащеулова И. В. Указ. Соч.

### Молчание.

Анализ мотивной структуры показывает, что текст выстроен апофатически. Пародируются мотивы, которые должны выстраивать художественный мир по определенной модели, но в результате, сам комплекс мотивов оказывается приёмом, на основе которого текст выстраивается как нечто само о себе умалчивающее, подобное трансцендентальным идеям, то есть тому, о чем по существу нельзя ничего высказать. Единственное, что остается читателю, – это молчание или даже умолчание.

Впервые фигура молчания появляется в I главе в связи с воспоминанием Цинцинната о Тамариных садах: «Пароль в эту ночь был: *молчание* (курсив мой – Т. К.), – и солдат у ворот *отозвался молчанием на молчание Цинцинната* (курсив мой – Т. К.)»<sup>1</sup>. Далее следует путешествие сознания Цинцинната по знакомым местам родного города, то есть воспоминание. Этот ход осуществляется так же, как и у младших символистов<sup>2</sup>: памяти предоставлена возможность проявить неизрекаемое. В тексте нет явного перехода от физической реальности текста к метафизической: оно не постулируется, не обозначается, как воспоминание. Эта граница стирается способом повествования, то есть умалчивается: повествователь ничего не объясняет, буквально отстраняется от непосредственного рассказывания истории (telling) и показывает сам предмет повествования (showing) – транспонированный дискурс Цинцинната. Под дискурсом мы понимаем вслед за М. Фуко<sup>3</sup> не только сам предмет осмысления (в данном случае – воспоминание), но и саму логику построения (как вспоминается). Логика Цинцинната – логика художника: он рефлексивирует над процессами своего сознания и выходит за его пределы, метафорически переосмысляя данную действительность. Минимальное присутствие информатора в выбранной сцене дает читателю возможность

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 52.

<sup>2</sup> Аверин Б. В. Культурные приоритеты // Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. Спб., 2003. С. 238–266.

<sup>3</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. Визгина В. П., Автономовой Н. С. Спб., 1994.

наблюдать работу сознания героя, траекторию его перехода в трансцендентное. Этот переход маркируется фигурой молчания, метафизический смысл которой – в утаивании, сокрытии некоторого апофатически сущего. Истина, конечно, не сокрыта, но, согласно поэтике романов В. Набокова, доступна только художнику, так как он может проникнуть в иное, не материально-иллюзорное измерение реальности, а значит, ясно видеть вещи.

В этом смысле и вещи, окружающие Цинцинната, имеют амбивалентную природу: они с одной стороны (взгляд обывателя) – пребывают в молчании, но с другой (взгляд художника) – имеют возможность говорения. Так, во II главе, фотография, то есть вещь, пребывающая в мнимом молчании, провоцирует процесс рассказывания биографии Цинцинната, разворачивания его воспоминания, что структурно отсылает нас к первому случаю: молчание запускает работу памяти, и посредством той же нарративной стратегии повествователя (telling – showing) тождественным образом происходит смена модальности нарратива.

Но если изображение Цинцинната некогда в прошлом будит в нем воспоминание о собственном телесном воплощении, то вещи, к которым он причастен непосредственно в камере, призывают увидеть мир в естественном свете. Стены говорят обрывочными фразами: «Бытие безымянное, существенность беспредметная...» <...> «Вечные именинники, мне вас...» <...> «Обратите внимание, что когда они с вами говорят...»<sup>1</sup>. Эти сентенции-загадки намекают на присутствие иного, но не раскрывают его полностью, оставляя эту работу непосредственно персонажу, а вместе с тем, ввиду отсутствия всеведущего повествователя, и читателю<sup>2</sup>. Повествователь не в

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 57.

сих объяснить природу этих надписей, но именно они намекают на возможность иного и запускают процесс рефлексии.

Осуществляется отношения диалога между Цинциннатом и трансценденцией, заданной посредством стен. Но Цинциннат отвечает на эти загадки пассажем, предваряющим воспоминание ещё только телесного воплощения: «Не хочется, погодите, дайте еще подремать»<sup>1</sup>. Но следующее за этим пассажем воспоминание раскрывает не столько биографию персонажа, сколько его положение в качестве проводника в мир трансцендентного. Это воспоминание сопряжено с трансцендентным по своей природе: о поэтичном и о Тамаринах садах<sup>2</sup>. Тамарины сады поэтизируются Цинциннатом, это «там» содержит «иное», то есть трансцендентное. Так, сцена созерцания с башенной террасы заключена в молчание: не происходит ни одного диалога, что риторически усиливается указанием, что Родион «молча мел плиты террасы»<sup>3</sup>. О том же говорят и стены, «друг другу на плечи положившие руки, как четверо неслышным шепотом обсуждали квадратную тайну»<sup>4</sup>. Мнимое молчание вещей оказывается в возможность говорить о чем-то действительном самому персонажу. Они становятся продолжением его самого, как, например, стол, который кричал от злости и сообщал своё содрогание персонажу, является и эмпирическим, и психологическим продолжением персонажа, что подтверждается риторикой текста. Так же и карандаш становится продолжением Цинцинната: «просвещенный потомок указательного перста». Всё то, что окружает персонажа, переосмысливается им в нечто звучащее. Они говорят с ним, только потому, что он способен наделить их словом. В нем есть космологическое творческое начало, которое связано с эманацией. Он посредством воображения и памяти преобразует вещи в метафоры

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 58.

<sup>2</sup> Там – как некий потусторонний мир, о чем уже писалось в указанных работах Александра В. Е., Карпова Н. А.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 68.

<sup>4</sup> Там же. С. 61.

неизрекаемого, то есть в умопостигаемые объекты. С одной стороны сами вещи говорят Цинциннатом, с другой – наличествующие вещи, которые Цинциннат художественно переосмысляет (паук, в котором он видит Марфиньку), дают сомнительно почувствовать метафизическое измерение. Речь идет о столкновении с предметностью, где пересекается эстетика и метафизика. Как живописец способен написать «Башмаки»<sup>1</sup> так, как не сможет их увидеть не-художник, так и Цинциннат оказывается способным созерцая созидать. Созидание, о котором мы говорим, не есть само трансцендентное, но то, что дает усомниться в природе вещей, почувствовать неуловимое и намекнуть на него. Эти параметры соотносятся и с природой главного героя: «привередливо-молчаливый узник».

Сама возможность творчества, возможность взаимодействия с чем-то действительным, доступна персонажу, как показано ранее, через молчание, которое образует тематическую пару со смертью. Эммочка, дочь директора тюрьмы, традиционно рассматривается исследователями, как хтоническая сущность. Она заключает с Цинциннатом «союз молчания» в IV главе романа. Девочка появляется в момент чтения книги, то есть взаимодействия с поэтическим. Цинциннат задает ей единственно волнующий его вопрос о дате казни, на который девочка отвечает перелистыванием книг. Это самый точный ответ на вопрос персонажа. В продолжении повествования с диалога повествователя, то есть обращение к персонажу, сменяется на монолог Цинцинната. При этом повествовательный дискурс выстроен как дискурс Цинцинната. Мир, показанный с перспективы Цинцинната, высказан в залоге повествователя, то есть с минимальной дистанцией в отношении персонажа. Постепенно эта дистанция абсолютно стирается и остается только непосредственный дискурс персонажа, его акт творчества. Повествование сходится в единую точку, что происходит каждый раз про воспроизведении цитатного дискурса Цинцинната: «дар сочетать это в одной точке... Нет,

---

<sup>1</sup> Ван Гог «Башмаки»

тайна еще не раскрыта»<sup>1</sup>. Тайна раскрывается персонажу и читателю в финальной сцене романа.

В IX главе брат Марфиньки напевает строки на итальянском, которые Г. Барабтарло Предлагает рассматривать как анаграмму: «Смерть мила; это тайна»<sup>2</sup>. Дата смерти утаивается от персонажа, сама смерть является тайной, то есть пребывающей в молчании, но, как и всё в тексте, что пребывает в молчании, она может заговорить благодаря персонажу-художнику, то есть Цинциннату. Выстраивается игра мотивов смерти, молчания и творчества. Через молчание Цинциннат выходит в слово, через смерть, соответственно, в жизнь. Так, «заключая союз молчания»<sup>3</sup> со смертью, на страницах романа появляется текст Цинцинната.

В финальной сцене казни фигура молчания словом не высказана (кроме молчания оркестра с точки зрения Цинцинната), но она явлена в структуре нарратива. Иначе, не существовало бы вопроса: казнен ли Цинциннат? Эта суперпозиция персонажа объясняется его двойственностью: «один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета»<sup>4</sup>. Нарратив выстроен так, что заканчивается роман голосами для Цинцинната и молчанием для читателя. Последний переживает смерть персонажа, которому через смерть дается жизнь в сознании читателя<sup>5</sup>, но сам читатель остается с тем же молчанием, то есть с запретной возможностью прикоснуться к тайне, что по природе неизрекаема единым словом. На это указывает и дистанцированность повествователя от персонажа, который способен уловить лишь на наличие голосов, не более. И отныне уже не Цинциннату ужасно, как это было в самом начале романа, а

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 74.

<sup>2</sup> Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. Набоков: Pro et contra. Спб., 1997. с. 433–447.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. Русские годы. Собр. Соч. в 5т. Спб., 2002, т.4. С.

<sup>4</sup> Там же. С.

<sup>5</sup> Александров В. Е. Указ. Соч.



самому читателю: «я знаю нескольких читателей, которые вскочат со стула, ероша волосы»<sup>1</sup>.

Преступная возможность жизни Цинцинната задается еще во II главе, в сцене телесного развоплощения, которое предваряет молчание: «Некоторое время все молчали <...> “Какое недоразумение!” – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял, как парик голову ... <...> Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись в свою тайную среду, он в ней вольно и весело – <...> Цинциннат, тебя освежило преступное твоё упражнение»<sup>2</sup>. Молчанием, недосказанностью заканчивается упражнение равное умерщвлению. Повествователь прерывает эфирное растворение персонажа в мире, содействие смерти и воображения точке «я есмь», которая отвечает за творческие акты Цинцинната. Повествователь дистанцируется от запретной сущности Цинцинната, а следовательно, он не может ничего знать о ней. И в то время как в начале романа повествователь – хозяин описываемого мира, где единственно неподчиняющийся – Цинциннат, то в конце романа – повествователь не в силах сдержать единственно действительное оставшееся от персонажа – точку «я есмь». Воображение и память спасают персонажа от подлинной смерти и обрекают на спасение в качестве бессмертия, как наличия в сознании у реципиента:

«– ...какие же это жалкие надежды, и кто этот спаситель? – Воображение, – отвечал Цинциннат»<sup>3</sup>.

Речь идет уже не о телесном Цинциннате, чьи воспоминания читаются повествователем, а о Цинциннате недоступном взору материи. Точка отсчета недоступности Цинцинната начинается с его непосредственного дискурса о былых временах, то есть с воспоминания о прошлом, о котором

---

<sup>1</sup> Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 47

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 62.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.

он будто не может знать. Но это знание, не предметное, но о наличествующей структуре связей, как пазлы складывающий весь универсум, доступно через творческое осмысление предметности. Траектория задается еще с переосмысления вещей, которые Цинциннат в виду собственного дарования наделяет словом, «смешивая эстетику с метафизикой»<sup>1</sup>.

То же молчание, как жест отказа от пустого, сопровождает персонажа и в коммуникации с М-сье Пьером, которое достигает апогея в XVI главе. В течение разыгрываемого по форме заседания Цинциннат не произносит ни слова, а повествователь оказывается не способным услышать персонажа.

Молчание сопровождает персонажа и в школьном возрасте, и в момент обвинения, когда запретное слово уносится ветром, и при встрече с родственниками Марфиньки, где ему приказано молчать. В данном случае молчание характеризует преступным словом Цинцинната, с одной стороны, и бережным отношением к собственной запретной природе, к тому неизречаемому, с другой. Тем же молчанием заканчивается встреча Цинцинната с Цецелией, когда персонаж догадывается о наличии преступной сущности у матери. Молчание высказывается в тексте, как способ проникнуть в неопределенное, во вневременное («с бессмысленной гулкостью били часы»<sup>2</sup>), то есть, как то, что держит мир единым вне утилитарных сеток, набрасываемых на него, как космологическое «ничто», из которого и рождается действительное «нечто». Это «нечто» соотносится с точкой «я есмь». Как «нечто» способно звучать в слове, так же и точка «я есмь» может быть обнаружена в субъекте: «проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением)»<sup>3</sup>. Вещи выходят из этого молчания только в виду наличия этой точки, которая так же звучит в самом персонаже («полою сердце прикрыв, чтобы оно не видело, – тише это

---

<sup>1</sup> Бродский И. Выступление в Сорбонне // Бродский И. Малое Собрание Сочинений. Спб., 2012. С. 234.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 128.

<sup>3</sup> Там же. С. 129.

ничего»<sup>1</sup>). Эта точка есть то, что звучит по-настоящему, что не может быть поставлено под сомнение, но одновременно и то, что в мире симулякров оказывается преступным: то, что обеспечивает непрозрачность Цинцинната для окружающих.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 62.

### Непрозрачность и непроницаемость.

Непроницаемость Цинцинната в глазах окружающих делает его сущность преступной с момента, когда он был ребенком, до момента рассказывания истории. Сама история рассказывается в мире проницаемом, от того и не настоящем: «одиночество в камере с глазком подобно ладье, дающей течь»<sup>1</sup>. За персонажем всегда следят: это может быть как кто-либо из персонажей, например, Родион, так и сам повествователь, который имеет самые разнообразные возможности дистанции с персонажем. Повествование фокусируется на Цинциннате. Вариативность возможностей находится в поле модальности и залога повествования. Так, повествователь способен знать кинестетические переживания персонажа (например, ощущение сморщенной пенки какао на губах<sup>2</sup>), психологические аспекты переживания персонажа, связанные с памятью, и психо-физиологические (как тремор стола соотносится с тремором персонажа). В целом, история рассказывается в залоге повествователя с вариативностью его дистанции от персонажа. Создается иллюзия третьеличного повествователя, который может проникнуть в мысли и чувства персонажа. Но эта не вполне честно в отношении текста, что доказывает нарративная стратегия.

Повествователь способен проникнуть только в оболочку телесного Цинцинната, но в случае взаимодействия с преступной сущностью, непроницаемостью, повествование скрывает себя таким же образом, как и Цинциннат: «Чужих лучей не пропуская, а потому, в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов»<sup>3</sup>. Повествователю оказывается недоступным действительная часть Цинцинната. В связи с этим, в случае взаимодействия персонажа с

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 47.

<sup>2</sup> Там же. С. 56.

<sup>3</sup> Там же. С. 55.

трансцендентным, будь то воспоминание или же воображение, которые касаются объектов физического мира, где пребывает и Цинциннат, и повествователь, история рассказывается в транспонированном дискурсе или же посредством несобственно-прямой речи. Если волю телесного Цинцинната повествователь в силах ограничить, то воля его сознания, или же духа, оказываются вне его компетенции: мысль Цинцинната принципиально недоступна выражению повествователя. Персонаж обладает решимостью пользоваться собственным разумом, ввиду этого неподчинения персонажа повествователю, нарратив разламывается несколькими способами.

Первый ход повествователя – умолчание. В этом смысле проницаемость и молчание находятся в взаимодополняющих отношениях: «слияние темноты и тишины»<sup>1</sup>. Когда окружающие замечают непрозрачность Цинцинната, он уходит в мнимое молчание, когда внутри этой непрозрачности работает воображение: «В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи»<sup>2</sup>. Повествователь обнаруживает себя неспособным сказать за Цинцинната, когда дело касается того слова, что претендует на мысль. У персонажа есть возможность мысли, на что указывает и одеяние Цинцинната – «философская ермолка», – и сама структура повествования.

Второй ход связан с введением дискурса Цинцинната. Слово, равное мысли, хотя и рождается в отчасти телесном Цинциннате, но переходит в иную плоскость, где и пребывает значительная часть персонажа, поэтому она воспроизводится в романе цитатным письменным монологом героя, разрывающим общее повествование. В сцене телесного развоплощения Цинцинната в главе II повествование обрывается на середине предложения, после знака тире, то есть паузы. Смысл этого «преступного упражнения», согласно избранной нарративной стратегии, раскрывается персонажем в

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 56

первом письменном монологе в III главе. Редуцируя себя до основания, Цинциннат не находит в себе ничего кроме единственной точки – «я есмь». Эта точка ставит под сомнение окружающую действительность: «в этом мире, где всё было под сомнением»<sup>1</sup>. В тексте осуществляется логика рациональной философии Р. Декарта.

«Размышление о первой философии» Декарт начинает с обоснования методологического сомнения, указывая, что он будет сомневаться в том, в чем не усомниться ни один здравомыслящий человек. Этот ход раскрывает решимость самого разума на мысль, на отказ от всего того, что принимается на веру, следовательно, ход критического мышления. Именно это ведет, согласно «Размышлению...» к свободе, к собственному волеизъявлению, что впоследствии развивается, достигая апогея в философии Ницше. Так же и Цинциннат, сомневаясь во всем, обнаруживает в себе единственное действительное в точке «я есмь». Мы не будем подробно рассматривать, как именно логика Декарта отражена в тексте. На данном этапе существенно, что это указывает на некоторое сосредоточение разума в главном герое, которое и делает его непрозрачным. Именно эту точку, с одной стороны, герой и скрывает от окружающих, как способность к рефлексии и переосмыслению. С другой – благодаря этой точке окружающее для него прозрачно. Он способен отличить живое от неживого, обличить мир «неток», так как улавливает отсутствие «движение мысли», например, в выражении лица адвоката. В связи с этим, он и представляет себя перед читателем, как единственного живого, то есть онтологически бессонного и таящим в себе возможность свободы, в том фарсовом мире, где он пребывает. Он ясно видит сделанность этого мира: «Существует ли в *мнимой природе мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир* (курсив мой – Т. К.)»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 129.

<sup>2</sup> Там же. С. 85.

Если персонажи вокруг главного героя выстроены подобно куклам, действуют шаблонно и говорят клише, то Цинциннат способен на проявление собственной воли. И в данном случае, проникая в сознание повествуемого мира, мы обнаруживаем в противостоянии Цинцинната и его окружающего его мира – противостояние рассудка и разума. В данном случае, под рассудком, согласно логике текста, мы понимаем способность категориального синтеза, выстраивание строгих причинно-следственных связей, некоторое упорядочивание материи, которое для Цинцинната оказывается «гибельным»<sup>1</sup>. Разум, в свою очередь, – это решимость на собственную мысль, которая согласно избранной автором нарративной стратегии и пересказаться не может, так как заключает в себе чувство универсума.

Но если повествователь не может пересказать мысль, то само повествование показывает работу сознания на пути к мысли. Так, в I главе повествование стирает границу между беседой с директором тюрьмы и началом путешествия Цинцинната в Тамарины сады. Эти процессы изображаются как смежные: из неудовлетворенности беседой персонаж бежит с помощью памяти и воображения в те места, где чувствовал себя уютно. Это «соскакивание» в мир воображения суть спасение Цинцинната, обретение им свободы. Повествование уже не пересказывает, а показывает работу сознания Цинцинната. Таким образом, в самом повествовании на интеллигентно зримом уровне присутствует автор, который не рассказывает историю, но показывает, как она сделана. Природа излагаемой мысли становится нарративным жестом, показывающим работу сознания вообще в поиске мысли.

Введение первого цитатного дискурса Цинцинната следует после заключения «союза молчания» со смертью (образ Эммочки). Прикосновение к этой предельной позиции оборачивается для Цинцинната разворачиванием

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 180.

собственной субъективности. Разумеется, фигура смерти – ключевая для понимания всего романа: Цинциннат приговорен к смертной казни через декапитацию. Все мысли Цинцинната вращаются вокруг предстоящего события. Но и в самом рассказывании истории присутствуют мифологические отсылки к смерти. Так, поднимаясь на террасу к видам на Тамарины сады (образ рая, утраченного «там»), персонажи проходят «за излучкой излучку». Эта отсылка к речному пространству, как к Стиксу, присуща повествованию и в сцене купания Цинцинната в лохани. Сцена примечательна еще и лакуной: совершенно неясно, кто поместил лохань в камеру. Этот момент упущен повествователем, ввиду сосредоточенности на переживании Цинцинната. Такой порядок, порождающий непрозрачность, вновь обращается в миф. После этого купания Цинцинната в коридоре встречают Эммочку, с которой они наблюдают изображение Тамариных садов. То есть, позиция Цинцинната приближена к смерти: она ходит рядом, Цинциннатом еще не осознается, как нечто наличествующее. Важно, что при этом Цинциннат испытывает страх перед смертью: «и мне ясно, что я еще не снял самой последней плёнки со своего страха»<sup>1</sup>. В цитатном дискурсе Цинцинната тему смерти обрамляет телесный страх и тоска. Тоска, прежде всего, в ожидании момента казни, как перехода к собственному «я», что когда-то было доступно. Избавление от этой тоски осуществляется ходом, обратным течению исторического времени. Путь к себе лежит через воспоминания о собственном тождестве, что было доступно в период детства. Ход Цинцинната – ход духа, стремящегося к себе самому, и одновременно, опасующегося этой встречи в виду требования свободы: а именно, мужества принятия события, которое и определяет твою сущность. Цинцинната сопровождает тоска в минуты предельной замкнутости: в момент одиночества в камере, когда созерцание неба оказывается недоступным; в момент путешествия Цинцинната в камеру Пьера в окружении надзирателей. Таким образом, тоска Цинцинната – тоска по

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 74.



свободе, что соотносится с мыслью Декарта. Все сомнительно, кроме обнаруженного *cogito*, которое Декарт обнаруживает в предельной для себя позиции сомнения, отказа от всего, что он может знать.

Хотя Цинциннат и задан, как мыслитель, но его предельная позиция соотносится с повседневностью, то есть он загнан в состояние ужаса, которым характеризуется письмо к Марфиньке. Повествование даже не эксплицирует начало речи персонажа. Это откровение умопостигаемое. Оно, как и ранее, начинается с фигуры смерти: «слушал про себя шорох Эммочки». Персонаж слышит смерть в себе, испытывает состояние ужаса. Повествование раскрывается как откровение. Это откровение, то есть пребывание персонажа наедине перед экзистенциальным ужасом, порождает смещение дискурса, который ставит под сомнение и фигуру повествователя. В этом состоянии непосредственно рождается и слово персонажа, включенное в само повествование, что открывает читателю, что откровеннее страха – только смерть. Смерть – самое реальное, что существует, что подкрепляется размышлениями Цинцинната по поводу автора романа «Quercus».

Цинциннат в письме к Марфиньке требует от неё пробуждения. Состояние сна, как сна непосредственно разума, разрушается в романе сначала откровением страха, затем – смерти. В начале романа, Цинциннат еще склонен к этому сну: «дайте еще подремать»<sup>1</sup>. Цинцинната окружают полусонные тени, что обыгрывается на протяжении всего повествования. Но по мере рассказывания истории сон Цинцинната становится всё более чутким, а в XVIII главе Цинциннат уже сам пишет: «Прилег, не спал, только продрог»<sup>2</sup>. Фигура сна присутствует в тексте, как фигура обмана, а уже – самообмана. Самообман, как неспособность быть равным себе, как действие согласно прописанной морали, насаженным культурным

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 57.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

кодам, но не согласно собственному разуму. Цинциннат, как сосредоточение точки «я есмь», лишен конформизма. Он стремится вырваться из мира «неток». Этот мир есть мир сознания мифа, интертекста, заданных ранее и общих слов. В связи с этим в тексте обыгрываются многочисленные мотивы, которые навязываются персонажу. Сон разума и есть неспособность к самоидентификации, нежелание слышать голос разума, то есть топорно рассудочное проживание. В связи с этим Цинциннат пишет: «ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека, то заботиться мне приходится только о себе, о той силе, которая нудит высказаться»<sup>1</sup>.

В связи этим появляется ряд вопросов. Почему при постулировании его внутренней, художественной свободы он заточен в крепость, то есть в метафору несвободы? Что значит усиление смещения повествования в сторону Цинцинната к финалу романа? Почему Цинциннат, очевидный персонаж-художник в набоковском универсуме, который так ловко метафорически переосмысляет действительность, не может взаимодействовать с другими персонажами на том же уровне рефлексии, как то делает, например, Годунов-Чердынцев в «Даре»? Чтобы ответить на эти вопросы нам необходимо определить, кем и как рассказана история.

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 102.

### Повествование как миф о сознании.

На уровне повествуемого мира читатель наблюдает столкновение нормы и анти-нормы, то же и в мире повествующем, как столкновение традиционного аукториального повествования (подразумевается гетерогенность повествователя и персонажей), которое постепенно трансформируется в полисубъектное акториальное (гомогенность персонажей и повествователей), то есть нетрадиционное. Эту трансформацию Набоков обыгрывает включением читателя с одной стороны, в процесс воссоздания мифа о душе (как то было показано в предыдущей главе), а с другой, миф о сознании.

Изначально история рассказана повествователем, сфокализованным на Цинциннате. Повествование ограничено точкой зрения нарратора и одновременно персонажа истории, что впоследствии мы будем называть фокализацией вслед за Ж. Женеттом<sup>1</sup>. В тексте это выражается с помощью *verba sentendi*, как например: «Седой судья, припав к его уху, подышав, сообщив, медленно отодвинулся, как будто отлипал»<sup>2</sup>. Так повествователь посредством психологической точкой зрения Цинцинната ограничивает собственные возможности и передает то количество информации, что известна Цинциннату. Повествователь будто чувствует даже на физическом уровне, что происходит с его объектом: «Вышибло пот, все потемнело, он чувствовал коренек каждого волоса»<sup>3</sup>. Следовательно, повествователь этого типа выбирает модальность главного героя, но повествовательный залог принадлежит этому же экстрадигетическому повествователю. В данном случае необходимо сделать незначительное разграничение, потому что модальность соотносима не только с точкой зрения на героя, но и с повествовательным голосом. В случае фокализации повествователь может ограничивать собственное знание несколькими способами. Во-первых, повествователь рассказывает историю с нарративной перспективы главного

---

<sup>1</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Т.2. с. 256.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 47.

<sup>3</sup> Там же. С. 48.

героя, которая в тексте отражается психологической точкой зрения: «Коричневая пленка, покрывавшая шоколадную гладь, превратилась на губах в сморщенную дрянь»<sup>1</sup>. Во-вторых, он может использовать знания персонажа, как ограничивающие поле видения. Этот случай характерен для изложения биографии главного героя. Тем самым повествователь приближает читателя к персонажу, а далее, он добивается естественного для процесса чтения отождествления читателя с главным героем.

Однако, как было показано ранее, тексту не чужда и внешняя фокализация, когда повествователь рассказывает меньше, нежели знает персонаж: ему не доступны мысли и чувства объекта повествования. Это происходит к середине рассказывания истории, когда эта тождественность чувствования повествователя и персонажа разрушается и повествователь всё меньше знает о чистом духе, заточенном в теле, когда Цинциннат теряет сон (конец V главы), а читатель оказывается обманутым.

Во втором абзаце первой главы некий повествователь, о котором читатель ещё ничего не знает, сравнивает процесс чтения книг с поеданием черешни. Затем, во второй главе, повествователь всё более включает читателя в текст, спекулируя на наличии души вообще: «(призрак, сопровождающий каждого из нас – и тебя, и меня, и вот его...)». Таким образом, помимо повествователя и персонажа в тексте появляется еще один персонаж – «включенный читатель»<sup>2</sup>. Сам повествователь осуществляет коммуникацию на двух уровнях: с одной стороны – с читателем, с другой – с персонажем. Но повествователь в романе играет не только с персонажем и скрыто насмехается над ним («Тоска, тоска, Цинциннат. Опять шагай, Цинциннат, задевая халатом то стены, то стул. Тоска!»<sup>3</sup>), но и надсмехается над читателем, который поверил будто повествователь находится в мире

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 56.

<sup>2</sup> Верховин А. Включенный читатель в рассказе Чехова «Спать хочется» // Русская филология. Тарту, 2009. с. 74–81.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 72.

духа, ровно как и Цинциннат, как и сам читатель. В X главе игра, которую повествователь, демиург художественного мира ведет на двух уровнях раскрывается через монолог М-сье Пьера:

«— Когда *волчонок* (курсив мой – Т. К.) ближе познакомится с моими взглядами, он перестанет меня дичиться. <...> Давайте раз навсегда выясним... У меня создалось впечатление, что вас удивляет, даже коробит, отношение нашего начальства ко мне; выходит так, будто я на положении особом, – нет, нет, не возражайте, – давайте уж начистоту, коли на то пошло. Позвольте же мне сказать вам две вещи. Вы знаете нашего милого директора (кстати: *волчонок* (курсив мой – Т. К.) к нему не совсем справедлив, но об этом после...)»<sup>1</sup>

М-сье Пьер обнаруживается читателем в позиции повествователя, а сам читатель – в позиции Цинцинната. М-сье Пьер выходит за границы текста, обыгрывая обращение к читателю якобы обращением к главному герою. Читатель сталкивается с удвоением нарратива: в повествовании о событии – М-сье Пьер разговаривает с Цинциннатом, но в повествовании о словах – коммуникация происходит с читателем, ибо упомянутый «волчонок» и есть Цинциннат. В VIII главе Цинциннат в своем письменном тексте сравнивает себя с детской игрушкой: «вьюсь волчком»<sup>2</sup>. Очевидна фонетическая игра одного мотива. Если мы принимаем, что Пьер и есть повествователь, то вопрос о его знании текста Цинцинната автоматически снимается. Помимо этого, М-сье Пьер обозначает свою позицию в тексте – «на положении особом»<sup>3</sup>. Он одновременно и режиссер разыгрываемого фарса, и повествователь, что подтверждает мотивная структура.

В начале романа повествователь сравнивает чтение с черешней, а в X главе М-сье Пьер, рассказывая о своем происхождении, отсылает читателя к началу произведения: «Если вы когда-нибудь пожелали бы приехать меня

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 110.

<sup>2</sup> Там же. С. 98.

<sup>3</sup> Там же. С. 110.

навестить, *угощу вас нашими вышнями* (курсив мой – Т. К.), – не отвечаю за каламбур, – так у нас в городском гербе»<sup>1</sup>. Так, aukториальное повествование, которому читатель, выросший на классической литературе, доверял, сменяется акториальным от лица пошляка М-сье Пьера. (ненадежный повествователь). Тем не менее, повествователь отвечает только за «вышни», а читателю были обещаны «черешни».

Актуализируется эпиграф, заданный в начале романа: «Как безумец полагает, что он – Бог, так мы полагаем, что мы смертны». Изначально читателю задано ожидание определенного соположения. М-сье Пьер указывает, что он «на положении особом», что в совокупности с «вышнями» дает основания утверждать, что он не только режиссер разыгрываемого фарса (в конце романа это эксплицировано полностью), но и предполагает наличие власти над чувствами и эмоциями читателя. Вновь проявляется некоторая двойственность М-сье Пьера: как в случае с персонажным Цинциннатом он одновременно и палач и освободитель, так в случае и с Цинциннатом-творцом. Если первое положение было рассмотрено в предыдущей главе через миф о пещере, то второе – через смену субъектов повествования и рецепцию читателя.

С точки зрения прочих персонажей, в особенности их руководителя (М-сье Пьера), сама сущность Цинцинната преступна, а точнее преступно то, какие возможности таит в себе эта сущность: мужество и решимость на свое собственное поступание, на свою мысль, несмотря даже на условие несвободы. И в данном случае понимание несвободы весьма цельно: несвобода не может быть только внутренней или внешней. Мы сталкиваемся с тем, что Набоков дает своему герою возможность проявить его волю, что эксплицируется в романе: «едва он отошел несколько шагов – и каких шагов! – слабых, невесомых, смиренных; едва он обратил местоположение Родиона, отворенной двери, ведер, в уходящую впят перспективу, – как Цинциннат

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 112.

почувствовал струю свободы <...> от непривычки ходить одному у Цинцинната размякли мышцы, в боку закололо»<sup>1</sup>. Эта же возможность свободного, то есть своего, поступка в романном мире выражается словом Цинцинната.

Казалось бы, перед читателем история, рассказанная двумя субъектами: Пьером и Цинциннатом. Повествователь М-сье Пьер находится на «положении особом»<sup>2</sup>, чем и объясняется вариативности его дистанции в отношении персонажа. И логично, что он, согласно собственной материальной, несовершенной природе не может проникнуть в мысль Цинцинната, что недовоплощен. Отдельный пассаж по этому поводу содержится в XI главе, которая заканчивается обращением повествователя к персонажу: «и так это все дразнило, что наблюдателю хотелось тут же разять, искромсать, изничтожить нагло ускользящую плоть и все то, что подразумевалось ею, что невнятно выражала она собой, все то невозможное, вольное, ослепительное, – довольно, довольно, – не ходи больше, ляг на койку, Цинциннат, так, чтобы не возбуждать, не раздражать»<sup>3</sup>. По сюжету ровно это и осуществляется: Пьер якобы казнит Цинцинната. Повествователь, рассказывающий историю, выступает в роли наблюдателя, как и Пьер, выписанный как режиссер разыгрываемого фарса, в отдельные моменты только наблюдатель.

В упомянутой выше беседе с Цинциннатом, Пьер подчеркивает, что его поместили в камеру по соседству, потому что он хотел помочь сбежать Цинциннату, для чего изучал его самого через биографию. Очевидно, что это же изучение продолжается и в попытке коммуникации с персонажем. Но Цинциннат оказывается ему так же недоступен. Его я прорывается окончательно в XIII главе, когда дискурс повествователя смешивается с дискурсом Цинцинната. Это точка «я есмь», загнанная в состояние ужаса, не

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 110.

<sup>3</sup> Там же. С. 119.

может быть замаскирована повествователем. А если мы и утверждаем (не бесосновательно<sup>1</sup>), что в позиции ужаса персонаж самотождественен, то такое построение нарратива говорит реципиенту о повествовании, исходящем из единого сознания.

На двойничество Пьера и Цинцинната в своё время указывал еще Б. Джонсон. Но мы говорим не о двойничестве, а о соположении этих фигур в едином сознании, которые на повествовательном уровне отражаются друг в друге. Пьер знает о Цинциннате то, чего, в здравом уме ни один человек не может знать о другом. Цинциннат, в свою очередь, в одном из своих текстов указывает, что все его окружающие не более чем – плод его же воображения. Этим объясняется теневая и взаимозаменяемая природа его окружения: «Цинциннат давал им право на жизнь, содержал их, питал их собой»<sup>2</sup>. Но исходя из этого, нельзя утверждать, что Цинциннат сотворил весь этот балаган в своем воображении. Как легко взаимозаменяются во II главе Родриг и Родион, таким же образом, М-сье Пьер не замечает, как в VII главе на его вопросы отвечает не сам Цинциннат, но Родриг. Цинциннат лишь часть этого представления, хотя и самая действительная, так как самотождественная, не требующая сравнения и соположения с чем-то извне его, поэтому и самая преступная. Он есть образ разумного начала в окружении феноменов сознания, пропитанных культурными кодами, мифологемами и правилами. Только в чистом разуме, как космологическом начале, может родиться настоящий, то есть индивидуальный, творческий акт. Всё что порождает М-сье Пьер, он сам, в позиции повествователя, называет кое-как выдуманным, вслед за Цинциннатом, который обличает эту выдумку, как «образец кустарного искусства»<sup>3</sup>. И хотя Пьер наблюдает за Цинциннатом, невозможно упустить и того факта, что наблюдает за ним и тюремщик Родион. Реципиент имеет дело с таким наложением и

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. Бибихина В. В. Спб., 2006.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 142.

<sup>3</sup> Там же. С. 99.



пересечением повествовательных инстанций, с явно выраженной сменой связанных друг с другом дискурсов и смещением точек зрения, что не остается никакой иной возможности обозначить это повествование кроме как повествование раздробленного сознания. Иной раз совершенно невозможно определить принадлежность голоса, как в V главе: «Нет, – самообман, вздор. Дитя намарало, без мысли... Выпишем заглавия и отложим каталог. Да, дитя»<sup>1</sup>. Каждый персонаж в текст – феномен единого сознания, а главный герой – воплощение точки «я есмь». Под феноменами мы подразумеваем те же симулякры, то есть заданные параметры мысли, поступка, слова, которые усваиваются субъектом через мифологемы, культурные коды и правила приличия. Всё это суть наслоение на чистое «я» единичного субъекта, которые и держат его в иллюзорной реальности, сдерживая стремление воли к свободе собственного «я», а следовательно к тождеству себе.

Взаимодействие Цинцинната с остальными персонажами от того и невозможно, что в них нет ничего реального, нет адекватного взаимодействия с миром, что так важно в набоковском универсуме. Актуализируется игра в бытие в том смысле, что сами персонажи не бытийственны по собственной природе. Они соотносимы с воспроизведением пустых рассудочных сентенций, не наполненных реальным проживанием, то есть заимствованные порядки, от того и недействительные. «Обратите внимание, что когда они с вами говорят»<sup>2</sup>, то говорят словами общими, не своими, но заимствованными. Действительное в художнике – то, что ему равно, что условно можно обозначить как космологический разум, та точка «я есмь», которая воспроизводится в тексте. Творчество требует свободы. Это движение свободы – всегда казнь, всегда бессонница, то есть способность подвергать сомнению то, что обычно и не подвергают. Чтобы обрести свободу необходимо умереть. Свободу в предельном смысле, как индивидуальность, независимость от мифов,

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 80.

<sup>2</sup> Там же. С. 57.

культурных кодов. Как в последней сцене при казни Цинцинната, рушится все рассудочные, иллюзорные построения, заданные неким демиургом, а Цинциннат обретает свободу в плане жеста отказа от участия в спектакле. Отрубание головы, как избавление от рассудочной части, то же, что и метафора с вырванным нарывающим зубом из десны. В результате, десна остается и больше не нарываает. То же в финале – голова отрублена, мир рассудка рушится, остается только поэтическое вчувствование художника в мир.

В тексте не раз приводятся указания на традицию: начиная от объявления приговора, заканчивая речью М-сье Пьера в XVI главе. Набоков будто бы выписывает отказ от традиционного в попытке поиска своего в тексте, где и Цинциннат (воплощенный дух), и Пьер (абсолютная плоть), и Родриг (пошляк-формалист), и Родион (подчиняющийся наблюдатель) сопряжены в некую единую субстанцию, в которой действительно существующим оказывается только Цинциннат, обреченный на бытие. В доказательство этой позиции достаточно рассмотреть, как устроено само повествование. Ничего существенного за всё время пребывания Цинцинната в тюрьме не происходит. Варьируются одни и те же мотивы, фигуры, повествовательные ходы, но раз за разом они становятся всё более отчетливыми. Как в начале читателю задан финал романа (Цинцинната казнят и книга закончится), так и постепенно читателя приближают к сцене казни через разнообразные метафорические узоры, как, например, метафора вырванного нарывающего зуба. Так же дело обстоит и с повествовательным дискурсом: от транспонированного дискурса к непосредственному монологу Цинцинната, включенному в ткань текста. Повествование выстраивается как самоподобное множество, повторяющее и конкретизирующее самое себя. В романе указанием на вышеописанную повествовательную стратегию служит сцена хождения Цинцинната по замкнутой крепости. Выход из этого

пространства один – казнь. В этом смысле, несвобода Цинцинната – это, прежде всего, несвобода сознания от привычных наслоений культуры.

В связи с этим, мы предлагаем рассматривать роман на уровне литературной рецепции, как деконструирование нормы. Интертексты и мотивы работают в тексте в качестве пародии, классический аукуроальный повествователь от третьего лица оказывается ненадежным и перемещается на позицию акториального, а природу этого повествователя установить определенно не представляется возможным, в виду расщепленности повествующего сознания. Роман существует как преодоление устойчивости традиции, как отказ от нее через апофатику, пародию и смешение голосов. Именно поэтому важным представляется не определение природы повествователя, а наблюдение за переходами в самом повествовании. Основная нарративная стратегия – чередование двух типов наррации: *telling* и *showing*. В соотнесенности с расщепленной референцией это дает нам возможность рассматривать этот текст как демонстрацию работы сознания. Следовательно, роман рассказывает о некотором ритуале в приготовлении к творческому акту, как преодоление своеволием художника всего иллюзорного, мифологичного и обретение честности в отношении самого себя. Так, текст Цинцинната является стремлением отделить свой логос от общего мифа<sup>1</sup>, которого он и достигает при выходе во вне текстовую реальность.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Спб., 2014.

## Заключение.

Анализ повествовательного дискурса романа приводит к пониманию текста как нетрадиционного на фоне классической русской литературы. Читатель имеет дело с повествованием расщепленного сознания, о чем говорит выбранная автором нарративная стратегия. Повествование каждый раз само себя опровергает, порождает лакуны, переводит мотивы в пародию и, по словам Цинцинната, «топчется на месте»<sup>1</sup>. Таким образом, роман сам о себе умалчивает, ибо в нем не рассказывается история, а показывается. На уровне истории не происходит ровным счетом ничего: одни персонажи сменяются другими, выстраиваются разнообразные декорации (от посещения Цинцинната родственниками Марфиньки до разыгрываемого Пьером и Родригом спасения героя). Но при воздействии главного героя на повествование, появляется движение, которое можно охарактеризовать, как движение мысли. Цинцинната вводит в текст сопричастного ему повествователя свой собственный мыслительный процесс. Симптоматично, что, чем предельнее рефлексия, тем дальше повествователь от персонажа.

Читатель имеет дело с персонажем в поиске самости, а значит, свободы. Изначально Цинциннат несвободен, ибо разделение свободы на внутреннюю и внешнюю отрицается самим текстом, но через казнь, Цинциннат обнаруживается читателем независимым от повествования. Персонаж к концу романа уже не столько боится казни, сколько ожидает её. Тем самым Цинциннат избавляется от мифа, в понимании А. Ф. Лосева, и выходит к логосу, где уже недостижим для повествователя.

На более высоком уровне переосмысления романа, мы обнаруживаем замкнутость повествования на самом себе в связи с наложением друг на друга фигур Пьера и Цинцинната, которые занимают равноправные позиции в тексте. Если мы выходим на уровень авторского сознания, то речь идет о том же преодолении художником несвободы от традиции, которая и

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 112.

обличается апофатичностью мотивных конструкций, ненадежностью нарратора, резкой сменой повествовательных голосов и их неразличением в потоке текста. Так, нарушается горизонт ожидания читателя, а литература порождает иной тип наррации, которая характеризуется не рассказыванием истории (время которой нарочито сделано, как и сам мир), но демонстрацией рассказывания («мысль нудит»), то есть рефлексией художника. Сама история только отражает повествование, подобно зеркалу. Так, в романе каждый уровень отражается в другом, порождая тождественное множество. Что было продемонстрировано в нашей работе на примере взаимодействия мотивов с повествовательной стратегией и с сознанием читателя. Этой мысли абсолютно тождественна в тексте метафора искаженного зеркала и игры в «нетки», о которой рассказывает Цецилия Ц.: «нет на нет давало да»<sup>1</sup>. Метафора искаженного зеркала соотносится с мотивной структурой (каждый из мотивов пародируется, что было рассмотрено в Главе I) и с повествовательной – на уровне «расщепленности» повествующего сознания (первая часть Глава II данного исследования). Получается игра в молчание, в пустоту. Но, отражаясь друг в друге эти, на первый взгляд игровые конструкции, дают положительный результат в сознании читателя в качестве взаимодействия с предметом бессмертия мысли.

Таким образом, в исследовании мы доказали, что все неясности романа, будь то умолчания, непрозрачность повествования и апофатичность конструкций, есть приёмы, которые порождают повествование-демонстрацию работы сознания художника на пути к мысли. Таким образом, роман существует не как слово, но как жест, предваряющий творческого акта художника, как стремление к творчеству, в отрицании даже возможности эпигонства.

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Указ. Соч. С. 128.

## **Библиография.**

### I. Источники

1. Бродский И. Малое Собрание Сочинений. Спб.: Азбука-Аттикус, 2012. 880 с.
2. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Спб.: Азбука. 2016. 448 с.
3. Набоков В. В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. Собрание сочинений в 5 т. М.: Дар, 2010. Т. 4. 567 с.

### II. Прижизненная критика

1. Адамович Г. Рецензия // Последние новости. – 1935. – № 5215. – 4 июля.
2. Адамович Г. Рецензия // Последние новости. – 1935. – № 5362. – 28 ноября.
3. Андреев В. Приглашение на казнь. Парижский дом книги. 1938 // Русские записки. – 1939. – № 13. – С. 198–199.
4. Андреев Н. Сирин // В. Набоков: Pro et contra. Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комм. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. Спб.: РХГИ, 1997. 976 с.
5. Бицилли П. М. Приглашение на казнь. Парижский дом книги. 1938 // Современные записки. – 1939. – № 68. – С. 474–477.
6. Ходасевич В. «Современные записки», книга 58 // Возрождение. – 1935. № 3690. – 11 июля.
7. Ходасевич В. «Современные записки», книга 60 // Возрождение. 1936. – № 3935. – 12 марта.

### III. Научная литература.

1. Аверин Б. В. Культурные приоритеты // Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. Спб.: Амфора, 2003. с. 238–266.

2. Агуреева Е. В. Языковое моделирование пространства в романах В. Набокова: дис. к. филол. н., Кемерово, 2006. 176 с.
3. Александров В. Е. Глава III. «Приглашение на казнь» // Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. Пер. Анастасьева Н. А. Спб. 1999. с.105–131.
4. Антошина Е. В. Пространство и время смерти в поэтике абсурда (поэма А.И. Введенского «Кругом возможно Бог» и роман В. Набокова «Приглашение на казнь») // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 296. – с. 14–20.
5. Ащеулова И. В. Тема писания в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. Томск: ТГУ, 2000. с. 84–93.
6. Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. Набоков: Pro et contra. Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комм. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. СПб.: РХГИ, 1997. 976 с.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
8. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Пер. с фр. А. Качалова. М.: Постум, 2015. 238 с.
9. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. 4-е изд. М.: Добросвет КДУ, 2010. 257 с.
10. Бойд Б. В. Набоков: Русские годы: Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 720 с.
11. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце // Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: НЛО, 1998. с.160–203.
12. Верховин А. Включенный читатель в рассказе Чехова «Спать хочется» // Русская филология: сб. научн. раб. молодых филологов. Тарту: Изд. Тартуского университета, 2009. с. 74–81.

13. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1994. 303 с.
14. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. Набоков: Pro et contra. Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комм. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. СПб.: РХГИ, 1997. 976 с.
15. Давыдов С. «Тексты-матрешки» В. Набокова. СПб: Кирцидели, 2004. 137 с.
16. Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование бога и различие между человеческой душой и телом. Пер с лат. Шейнман-Топштейн С. Я // Декарт Р. Собрание сочинений в 2 т. М.: Мысль, 1994. Т. 2. с. 3–72.
17. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. с. 352–368.
18. Джонсон Д. Б. Альфа и Омега «Приглашения на казнь» // Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб.: Symposium, 2011. 352 с.
19. Джонсон Д. Б. Два мира в романе «Приглашение на казнь» // Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб.: Symposium, 2011. 352 с.
20. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. М.: Академический проспект, 2004. 400 с.
21. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Две вершины «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В. В. Собрание сочинений Т. 3: Приглашение на казнь. Дар. М., 2010. с. 9–43.
22. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры в 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т.2. с. 60–281.



23. Жиличева Г. А. Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920-1930-х годов // Томск: Вестник ТГПУ. – 2011. – №7. 109 с.
24. Злочевская А. В. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Злочевская А. В. Русская литература. М., 2002. С. 40–62.
25. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. М., 2004 С. 201–224.
26. Карпов Н. А. Романы В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи ("Защита Лужина", "Приглашение на казнь"). Дис. к.ф.н. Спб., 2002. 217 с.
27. Козлова С. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь». // Звезда. – 1999. – №4. с. 184–189.
28. Конноли Дж. Загадка рассказчика в «Приглашении: на казнь» В. Набокова // Рус. литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 452–453.
29. Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
30. Липский Б. И. Практическая природа истины. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. 152 с.
31. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Спб.: Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.
32. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
33. Лурье С. Краткая история оксюморона «Приглашение на казнь» // Звезда. – 2004. – № 1. С. 202–208
34. Люксембург А. М. Отражения отражений: творчество Владимира Набокова в зеркале лит. критики. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 2004. С. 556–615.

35. Люксембург А. М. Магистр игры Вивиан Бок: Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура. Ростов н/Д.: Изд-во Ин-та массовых коммуникаций, 1996. 201 с.
36. Ляпушкина Е. И. Введение в герменевтику: Учебное пособие. Спб.: Изд-во СПбГУ, 2002. 96 с.
37. Манн Ю. Автор и повествование // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1991. Т. 50. №1. С. 3–19.
38. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия В. Набоков: Pro et contra. Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комм. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. Спб.: РХГИ, 1997. 976 с.
39. Медведев А. Перехитрить Набокова // Иностранная литература. – 1999. – №12. – с.45–53.
40. Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» (Invitation to a Beheading) // В. Набоков: Pro et contra. Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комм. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. Спб.: РХГИ, 1997. 976 с.
41. Панов С. В., Ивашкин С. Н. Политика повествования, проза мира и раздел банального // Вопросы культурологии. – 2009. – №5. – С. 89–92.
42. Платон. Государство // Платон. Собр. Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.
43. Платон. Диалоги. М.: Мысль, 1986. 607 с.
44. Полева Е. А. Мотив исчезновения в романах Набокова конца 1920-1930-х годов: дис. к. филол. н., Томск. 2008. 220 с.
45. Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. Набокова. Дис. К. филол. н. Краснодар, 2000. 304 с.

46. Сугимото К. В плену вымысла (По роману Набокова «Приглашение на казнь») // Набоковский вестник. – 2000. – №5. – с. 47–59.
47. Тамми П. Поэтика даты у Набокова. Пер. с англ. Маликовой М. // Старое литературное обозрение. – 2001. – №1. – с. 7–46
48. Татару Л. В. Точка зрения и композиционно-нарративная структура модернистского текста // Известия ВГПУ. Серия «Филологические науки». – 2008. – № 2(26). – с. 94–98.
49. Тихонова В. П. Новые воплощения и тенденции развития жанра романа в русской литературе второй половины XX в. // Гуманитарные исследования. – 2005. – № 33. – с. 55–61.
50. Труфанова И. В. Балаган в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // European Social Science Journal. – 2014. – №1-2 (40). – С. 172–189.
51. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. с. 9–221.
52. Федунина О. В. Поэтика сна и трансформация романной структуры в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М.: Intrada, 2013. с. 135–168.
53. Филатов Е. И. Автор и герой в эстетике В.В. Набокова («Лекции по русской литературе») // Проблема литературных жанров. Томск, 1999. Ч.2. С. 181–184.
54. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. Визгина В. П., Автономовой Н. С. Спб., 1994. 405 с.
55. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. Бибихина В. В. Спб.: Наука, 2006. 450 с.
56. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова. М.- Спб., 2001. 188 с.
57. Шадурский В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Учебное пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. 95 с.

58. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории. М.: НЛЮ, 2015. с. 145–213.